بغداد أحمد بلية

سيميائيات الصورة

مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون

منشورات دار الأديب

بغداد أحمد بلية

سيميائيات الصورة

مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون

طبعة أولى2007

منشورات دار الأديب

منشورات دار الأديب

حي باهي أعمر السانيا وهران – الجزائر

الهاتف : 041 58 31 35

الإيداع القانوني 379 -2008

ردمك : 6 -40 -856 -9947 -978

لبسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

إن الدافع إلى الابتكار والإبداع في أغلب الأحيان هو صراع الإنسان مع الزمن، فالوجود والفناء يسيران في نهج متناقض، لهذا ظل الإنسان منذ الأزمنة السحيقة يجهد نفسه في البحث عن الخلود، أو ابتكار ما يساعده على ذلك ولو بصفة جزئية أو رمزية.

وربما كان هذا الدافع الحقيقي للإنسان البدائي في اتخاذ الصور والرسومات الصخرية وسيلة لتصوير الحياة التي يعيشها، لأنها أسهل وأبلغ، إذ كانت تلك الرسومات نسخا مباشرا للواقع المرئي أمام الإنسان.

ومع تطور الحضارات البشرية واكتمال اللغة المنطوقة والمكتوبة، أظهر الإنسان قدرات إبداعية في التعبير عن وجوده، كما بينت الأبحاث التاريخية معرفة الإنسان المصري القديم للفن المسرحي ثلاثة ألاف سنة قبل الميلاد، وأشهرها قصة إيزيس وأوزيريس التي عرضت في القرن الخامس قبل الميلاد.

غير أن التاريخ لم يحفظ لنا تلك المسرحية مثلما حفظ لنا المسرح اليوناني وخلده إلى غاية عصرنا الحديث.

وبقي الميل إلى تصوير الحياة دائما عند الإنسان، مما دفعه إلى ابتكار أشكال متنوعة من النسخ والتجسيد منها النحت والتصوير الفني (الفنون التشكيلية) إلى أن خطت البشرية خطوة كبيرة مع اختراع آلات التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر، حيث كان ذلك تمهيدا لاختراع آخر أكثر أهمية هو التصوير السينماتوغرافي.

ثم تعاقبت الاختراعات في مجال الاتصال الجماهيري، فكان البث الإذاعي والتلفزيوني، وفي الأخير شهد العالم الاتصال اللامحدود عبر شبكة الأنترنت التي توحد بين الكتابة والصورة والصوت.

في ظل هذا الوضع الاتصالي الجديد والمبهر، سيبقى المتلقي حائرا أمام سرعة العمليات الاتصالية، بالتالي سرعة تداول المعلومات، إذا لم يبتكر لنفسه طريقة جديدة للتلقي.

ما يهمنا من وسائل الاتصال الجماهيري المسرح والسينما والتلفزيون، وبخاصة في الجانب المشترك بينها، المتمثل في البنية السردية الخيالية التي يجسدها كل على طريقته الخاصة. ويهمنا كذلك المتلقي، والكيفية التي يتعامل بها مع المادة المسرحية والسينمائية والتلفزيونية.

فالمتلقي يمتلك استعدادا مسبقا للاندماج مع المواد المعروضة عليه، وبالتالي يتأثر بها أشد التأثير، وفي نفس الوقت لا يمتلك الأدوات التي تمكنه

من فهم وتفسير وتأويل ما يعرض عليه بطريقة جيدة، ولذلك سيبقى على حاله، وستتطور وسائل الاتصال أكثر فأكثر لتبلغ الكمال في العرض، مما يجعلها أكثر قدرة على السيطرة على المتلقي وتوجيهه وتسييره.

لقد تفطن برتولد بريخت في بداية القرن العشرين لسيطرة العروض المسرحية على المتفرج، فدعاه إلى التحرر من قيد سلبية المشاهدة، بيد أن الوضع أصبح أصعب مما كان عليه في الماضي.

هذا الوضع دفعنا إلى محاولة بسط بعض الأفكار القابلة للتوسع والإثراء، مفادها أن المتلقي في العصر الحديث يجب أن يمتلك الأدوات التحليلية التي تمكنه من تحليل العروض وصور العروض، ليكون بذلك عضوا فاعلا في العملية الاتصالية، ولعل السيميائيات هي العلم الوحيد الذي يمكنه من ذلك.

وما دامت العروض والصور تنتج دلالات عن طريق الرموز والعلامات، فلا بد على المتلقي الحديث معرفة آليات إنتاج الدلالات، وإلا ستبقى قراءة الصورة سطحية، وتزداد تبعية المتلقي لسلطة الصورة.

ومع أن السيميائيات صعبة التطبيق ميدانيا، إلا أننا سنحاول إثبات إمكانية تطبيق بعض مفاهيمها على العروض المسرحية والسينمائية والتلفزيونية.

كما تتجلى الصعوبة أكثر في تحديد المصطلحات وترجمتها إلى اللغة العربية، لذلك اخترنا الشائع المتداول دون غيره، لتفادي اللبس لدى القارئ.

ولقد بذلنا وسعنا لتبسيط المادة، ورجاؤنا أن تكون فيها بعض الفائدة،
والله الموفق.   سعيدة 2007

المدخل

لا شك أن الصورة أصبحت من أكثر وسائل الاتصال تعبيرا عند الإنسان، بل إن العصر الحديث هو عصر الصورة حقا، وتتساوى في هذا الصورة الثابتة أو المتحركة.

حين نتأمل ما توصل إليه هذا المجال من العلوم نجد التطور مذهلا بالمقارنة مع فترة ظهوره وهي قرن من الزمن، ولم تتضح المعالم التقنية والفنية للصورة إلا بعد أن تمكن مجموعة من الدارسين تحديد القوانين المتحكمة فيها.

لقد كان الهدف الأساس من نشر واستعمال الصورة الفوتوغرافية الثابتة المحافظة على تاريخ الإنسانية وقنص لحظة من لحظات الحياة على شكل مرآة عاكسة للحياة، وكذلك كانت فكرة استعمال السينماتوغراف عند الإخوة لوميار مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

كما أن تحول السينماتوغراف إلى السرد الحكائي جعله صناعة وتجارة تسعى إلى جذب المشاهد، مما فرض على العاملين في هذا حقل تصور فضاء للعروض يكون أكثر تناسقا مما كان عليه في أيام الإخوة لوميار.

ومع ذلك لم يفقد السينماتوغراف قيمته الفنية التي تؤدي إلى الإمتاع، فنشأت بذلك ما أطلق عليه "السينما" في النصف الأول من القرن العشرين، فارضة أفكارها ونظرتها في الحياة على كافة أنماط المتلقين، ولما ظهر التلفزيون في النصف الثاني من نفس القرن ، بلغت الصورة مدى أوسع من السينما نظرا لسهولة استعمالها، ولخطورتها في التأثير على المشاهد ظلت لمدة عقود من الزمن تحت سيطرة سياسات ضاغطة، ثم بعد ذلك تحولت السيطرة إلى الأنظمة التجارية.

لقد تطور الإعلام الحديث بدرجة كبيرة وتحول إلى أداة للتأثير والتوجيه وبالتالي التحكم التام في ميول وأذواق وأراء الجماهير وذلك بالاعتماد على عناصر الفرجة والمتعة، ولم تعد الأعمال الخيالية هي المسيطرة بل عرف الإعلام السمعي – البصري منذ العقد الأخير من القرن العشرين ما يعرف بتلفزيون الحقيقة، أي العروض الحقيقية المباشرة التي تسمح للمشاهد بتتبع وقائع الحياة كما هي لا كما يصورها المخرج أو المؤلف.

ومن جهة أخرى كان لنقل الأحداث التاريخية سواء السياسية أو الاجتماعية والثقافية الأثر البالغ في نفسية المشاهدين وعقولهم، مما يجعل التلفزيون أهم وسيلة لنقل الواقع الحقيقي، وكذلك نقل الواقع بكيفية خيالية معتمدا بدرجة كبيرة على السينما، من خلال الأفلام التي تستنفد فضول المشاهد القاعاتي.

ويتأكد لنا حين تحليل المواد التلفزيونية، سواء نشرات الأخبار أو اللقاءات أو الأفلام الوثائقية أن للتلفزيون سلطة توجيهية، تستخدم للتأثير في الجماهير سواء بالسلب أو الإيجاب.

والأمر أصبح ظاهرة حقيقية ملموسة عند فئات متباينة من المشاهدين، فهذا التأثير لا نجده في الأحداث الحقيقية مثل الوقائع والإخبار اليومية فقط بل في الأعمال الخيالية أيضا، مثل الأعمال الدرامية السينمائية أو التلفزيونية، فالمشاهد يدرك جيدا أن العرض الدرامي لعبة يتقنها الفريق المنشأ للفيلم، ولكنه يتأثر بمجريات الحدث إلى درجة الانفعال.

الفصل الأول: بين العرض والتلقي

الصورة بين الفني والحقيقي:

لقد كتب الفنان التشكيلي روني ماك غريت في إحدى لوحاته التي رسم فيها غليونا هذه العبارة : " هذا ليس غليونا ".

ولما سئل عما يقصده بذلك أجاب أن هذا الغليون لا يمكن حشوه بالتبغ ولا تدخينه إنه ليس غليونا إذن.

هذه اللوحة تعبر بصدق عن تأثير الصورة العميق في نفس المشاهد مما دفع بصاحبها إلى التنبيه إلى ضرورة التفريق بين الصورة الفنية والحقيقة الواقعية.

إن تطور الفنون في العصر الحديث جعل الإبداع يرتقي إلى درجة كبيرة من الإتقان مما نتج عنه ذلك الخداع البصري الذي ينتاب المشاهد ويسيطر عليه، فالصورة بأشكالها المختلفة تعتمد الوهم أساسا لها وتتخذ لذلك وسائل تقنية متطورة جدا، توصلت إليها التكنولوجيا البصرية الحديثة سواء في السينما أو التلفزيون أو الصورة الفوتوغرافية، ولولا الإتقان الجيد في تخريج الأنماط الصورية المماثلة للحقيقة بل في بعض الأحيان الأجمل منها لما وقع المشاهد ضحية للصورة.

ولعلنا سنعرف في المستقبل المزيد من المفاجآت، وموقفنا من هذا التطور التكنولوجي في مجاله السمعي والبصري غامض جدا، فنحن بين متوجس

ومستقبل، فهذه الوسائل السمعية البصرية آلة جبارة تسير بخطى ثابتة آسرة مشاهديها، كما أْن الإحساس يتضاعف في الأذهان عن وقوعنا عبيدا للوسائل السمعية البصرية، فهي تسير حياتنا بدون استئذان وكل مناهض لها يبقى على هامش الحضارة.

لقد بلغت السينما درجة الكمال في الفرجة، كما أن انتشار القنوات الفضائية وتطور البث الرقمي جعل المتلقي يعيش بذخا ترفيهيا، وجعله يطل على العالم بدون حواجز تعيقه.

إذا كان المشاهد الغربي قد عايش التطور وسايره، فلن يجد بذلك عائقا في الاستقبال والاختيار وبالتالي التأثر الإرادي أو تفاديه بكل حرية، أما المتلقي العربي فإنه لم يعايش المراحل التطورية وبالتالي فإنه يقفز فوق الأحداث المنطقية التي تتحكم في عملية الاتصال ليجد نفسه في الأخير وعاءا لكل الأفكار ولكل الإيديولوجيات بل لكل الأوهام.

إن المشاهد يقع رهينة لوسائل الإعلام السمعية البصرية سواء منها العربية أو الغربية، إذ تتحكم في توجهاته وأذواقه وأفكاره ومواقفه، لأنه في ذاته يقف موقف المستسلم الواثق بصحة ما يعرض عليه دون مناقشة أو جدال، والسبب يرجع بلا ريب إلى قوة إقناع الصورة التي تعرض عبر وسائل الإعلام السمعية البصرية أبدع المشاهد و أجملها.

ولعل هذا ما يفسر انبهار فئات كثيرة من المشاهدين أمام العروض السينمائية التي تتسم بطابع الإثارة، بأشكالها السحرية المعتمدة على جمال

الصورة والأداء التمثيلي الرفيع، بيد أنها في الحقيقة تفسد أذواق المشاهدين وتحول دون اهتمامهم بكل ما هو أصيل وجاد. (1)

واعتمادا على المعطيات السابقة يمكننا أن نحدد العلاقة بين الباث والمتلقي في عملية التواصل على محورين:

1- الحقيقة والواقع: ونمثل لهما بالأشرطة الوثائقية ونشرات الأخبار واللقاءات.

2- الخيال و الوهم: وذلك من خلال الأفلام السينمائية والتلفزيونية والمسلسلات.

إن المحورالأول يعتمد الحقيقة الإنسانية ركيزة للتأثير على المتلقي، لذا لا يمكن للمشاهد التنكر لما يعرض عليه، و هذا شيء منطقي معلل، بيد أن المحور الثاني يحمل من الغرابة، بحيث يؤدي إلى نفس النتائج بحيث يحمل قدرة كبيرة على التأثير العميق في نفوس المشاهدين، فالمشاهد يدرك جيدا حقيقة العروض الدرامية ورغم ذلك نجده يتأثر بمجريات الحدث وبخاصة المشاهد المأساوية والأعمال التراجيدية، والسبب في ذلك جمال الصورة وحسن أداء الممثلين مما يجعل المتلقي شديد الاقتناع بحقيقة ما يعرض عليه.

هذا الوضع طبيعي بالنسبة للمشاهد العربي لأنه لم يتعود على تحليل وقراءة الصورة، فيقع فريسة للالتباس الناتج عن عدم فهم وظيفة الصورة ومراميها، ومادامت السماء تمطر صورا بأشكال متباينة عبر الأقمار الصناعية والقنوات الفضائية، آن الأوان لهذا المشاهد –المتلقي أن يتعامل مع الصورة بعقلانية محاولة منه لفهم العا لم من حوله.

المسرح والإيهام:

في البداية كان المسرح ثم ظهرت السينما فظن الناس أن الأول سيزول، ولكن لم يحدث ذلك، ثم برز التلفزيون فتوهم الناس أنها نهاية السينما ولكن لم يحصل ذلك (2)، وبقي المسرح والسينما والتلفزيون في تعايش مستمر بالرغم من المنافسة الشرسة بينهم لجلب المتلقي والاستحواذ عليه.

إذا رجعنا إلى أصول الاستعراضات سنجدها تعود إلى المسرح اليوناني، غير أن بعض الباحثين يرجعون الريادة للمصريين القدامى، فقد سبقوا اليونان في هذا النوع من الفنون، ولعل أشهر العروض عندهم قصة إيزيس وأوزيريس وابنهما حورس التي عرضت حوالي القرن الخامس قبل الميلاد، فقد كلف الفرعون أوسترسن الثالث ممثلا يدعى إيخر نيفرت ببناء ضريحا لأوزيريس ففعل، وأنشأ بعد بنائه طقوسا احتفالية تذكر بالأحداث التي مرت بأوزيريس (3) كما أن الطقوس الاحتفالية كانت تطول فتدوم أكثر من ثلاثة أيام. (4)

أما اليونان فقد قدسوا في البداية إلههم ديونيسوس وأقاموا له حفلين في السنة أولهما في الشتاء، ينشدون فيه الأناشيد المرحة وهم يجنون العنب ويعصرون الخمور ويرقصون شكرا للإله، أما الحفل الثاني فقد كان في بداية فصل الربيع حين تجف الكروم، وتنشد فيه الأناشيد ويقومون برقصات حزينة تعكس حزنهم لغياب إلههم عنهم وفي نفس الوقت يبتهلون له بالعودة إليهم، فالحفل الأول كان أصلا للملهاة والثاني للمأساة.

ومع توالي العصور، رأوا أنه لا مناص من تجسيد الإله في احتفالاتهم، فكان يقوم ممثل بدور ديونيسوس وتخاطبه فرقة الأناشيد، ثم بعد ذلك أدخل الحوار بين الممثل والفرقة، ثم أضيفت بعد ذلك إليهم شخصيات أسطورية، إذ يظهر الممثلون وكأنهم أنصاف آلهة نصفهم الأعلى بشر والسفلي حيواني، ولذلك كانت التراجيديا في أصلها أغنية الجدي. (5)

وقد خلف لنا الأدب اليوناني مسرحيات خالدة مثل أوديب ملكا وأنتقون لسوفوكليس (495 –406 ق م) و" إليست" و" إلكترا " ليوريبدس (480 –406 ق م) (6)، كما تعرض أرسطو في كتابه " فن الشعر " إلى خصائص الفن المسرحي بالرغم من تأخره زمنيا عن المسرحيات المذكورة، و من بين القضايا التي أثارت النقاش الحاد إلى عصرنا الحاضر نظرية التطهير catharsis، فالعرض المسرحي التراجيدي يطهر جمهور المتفرجين من الخوف والشفقة بواسطة الخوف والشفقة المعروضة على ركح المسرح. (7) فالبطل التراجيدي اليوناني بكشفه عن خبايا نفسه يوقع المتفرج تحت أثر الظروف التي يعيشها البطل مما يجعله يندمج مع الأحداث فيحس بالخوف حينا وبالشفقة على البطل حينا آخر.

لا شك أن قضية التطهير التي أثارها أرسطو كانت أولى النظرات التي تحدد علاقة المتفرج بالعرض المسرحي، فالمتفرج يتنقل إلى مكان العرض وهو يعلم يقينا أن ما يعرض عليه مجرد تمثيل ولكنه مع ذلك يتوهم زمن العرض المسرحي أن الأحداث التي يراها حية واقعية فيتأثر بها ولو لمدة يسيرة.

وهكذا يتضح لنا أن جوهر وجود المسرح وركيزته الأساسية هي الوهم أي إيهام المتفرج بحقيقة العرض ، وإلا لما كانت العروض أصلا، وأصل الإيهام illusion من الكلمة اللاتنية illudére التي تعني اللعب بالشيء، ولهذا فضل الأنجليز تسمية المسرحية بمصطلح play مما يدل أن العروض المسرحية لعبة يتقنها الممثلون ويشاركهم فيها المتفرج، وبهذا تكون وظيفة المسرح اللعب بفكرة إيهام الحضور بحقيقة الأحداث، وإلا لن يدخل الجمهور قاعات المسرح (8).

لقد لوحظ فعلا أن الجمهور يصل إلى حالة من الانفعال تتجسد على صورة البكاء والخوف في التراجيديا وكذلك الضحك في الملهاة الكوميدية، وقد حدث أن تأثر المتفرجون وأذرفوا الدموع الغزيرة بعد مشاهدتهم مسرحية " فتح ميليتيوس" لفرونيخوس لأنها ذكرتهم باستيلاء الفرس على مدينة ميليتيوس وعدم قدرة الآثينيين على حمايتها، وبعد العرض فرضوا غرامة مالية على الشاعر ومنعوا إعادة المسرحية.

إن علاقة المتفرج بالعرض المسرحي طرحت أيضا عند بعض النقاد والعاملين في المجال المسرحي في القرون الوسيطة ومع بداية النهضة الأوروبية الحديثة، فقد بين ب. شارلتون في كتابه " نظرية الشعر عند كاستلفترو " إن الناقد الإيطالي كاستلفترو (1570) تعرض إلى فكرة العلاقة بين العمل المسرحي والجمهور، وأكد أن وظيفة العرض المسرحي في حقيقته إعادة صور الأشياء الممثلة لا أكثر ولا أقل (9)، وبالتالي فالعرض المسرحي صورة للواقع وليس واقعا حيا.

كما طرح الناقد الإنجليزي كولوريدج فكرة "التعطيل الإرادي للأفكار " في محاضرة ناقش فيها تطور الأدب الدرامي، حيث بين فيها إن المشكلة بالنسبة لفئات كثيرة من المجتمع الإنجليزي هي الهروب من البحث عن علاقة العرض الدرامي بالواقع وتعطيل الفكرة، واعتبار الفرجة المسرحية لا ترتقي إلى مستوى النقاش العقلي والمنطقي للأشياء، ولكن كولوريدج يثبت وجود إيهام مسرحي حقيقي ينخدع به المتفرج انخداعا كليا. (10)

ولا زالت إلى يومنا فكرة الإيهام محل دراسة الباحثين لتحديد طبيعة العروض وموقف المتلقي منها.

ولكن هل كان المسرح اليوناني يعتمد الإيهام بصفة تامة أم كان يدعو إلى التباعد بين الواقعة المسرحية وبين الواقع الحقيقي الذي يعيشه المتفرج ؟

للإجابة على السؤال يجب أن نبين أن المسرح الحديث يوفر مجموعة من الشروط التي تجعل المتفرج عرضة لتأثير الإيهام المسرحي ومنها قاعات العرض الحديثة المغطاة، وشكل الركح المسرحي مقابل الجمهور، وبداية العروض بإشاعة الظلام أو ضوء خافت مما يجعل المتفرج في وضع يخرجه عن الواقع الذي يعيش فيه إلى حالة غريبة وعجيبة، فإذا أضفنا إلى هذا إتقان الممثلين لأدوارهم فإن المتفرج يزداد تيقنا أن ما يعرض عليه نبضة من نبضات الحياة الواقعية، ويوقعه فريسة للإيهام.

أما المسرح القديم وبخاصة المسرح اليوناني، فقد كان يعرض في قاعات غير مغطاة وفي وضح النهار مما يجعل المؤثرات الضوئية منعدمة، ولتجسيد التباعد يستخدم الممثلون الأقنعة لكي لا تبدو ملامح الوجوه المعبرة عن

الحزن أو الفرح، كما يستهل العرض ببرولوج تختصر فيه الأحداث وتتخلل العرض أغاني الجوقة، وفي كثير من الأحيان يتدخل الراوي لسرد أحداث لا يمكن تجسيدها تمثيلا.

وفي بعض مسرحيات أريستوفانيس يتدخل رئيس الجوقة لمخاطبة المتفرجين مباشرة، وقد استعمل شخصيات حقيقية أمثال سقراط وأسخيلوس ويوريبدس.

كل هذه العناصر تدل لا محالة أن المسرح التقليدي كان يحمل بعض مظاهر التباعد بين العرض المسرحي وبين المتفرج، إلا أن قابلية المتفرج نفسه للتطهير تجعله عرضة للتأثير.

ويجب التذكير أن بعض رجال المسرح سعوا إلى إيجاد تباعد بين العرض والمتفرج بطريقة غير مباشرة، ومن بينهم بيرنديلو الإيطالي، حيث جعل مجموعة من الممثلين داخل قاعة المسرح بجانب الجمهور، ليذكرهم أنهم في حالة استعراض تمثيلي وذلك في مسرحيته الشهيرة " الليلة نرتجل التمثيل ".

وكذلك فعل كل من رينهاردت الألماني(1873 –1943) مع مسرحيته "موت دانتون تود "(1927)، إذ وضع منصة في وسط القاعة وجمع الممثلين حولها بجانب المتفرجين وكأنها منصة محاكمة قضائية.

أما إرفين بسكاتور الألماني فقد أكد في كتابه " المسرح السياسي " 1929، إنه على الممثلين ألا يندمجوا في أدوارهم أي عدم تقمص الشخصية الممثلة تقمصا تاما، بيد أن بسكاتور جعل للمسرح وظيفة سياسية هي

الدعاية للفكر الشيوعي، وبين أن على الممثلين أن يعبروا عن الفكر البروليتاري، و كان قد انشأ فعلا المسرح البروليتاري بمعية هرمان شيلر سنة 1919. (11).

كما استعان إرفين بيسكاتور بالمؤثرات السينمائية لإبعاد المتفرج عن تأثير الحبكة الدرامية وسيطرة الممثلين، وقد تجلى ذلك بخاصة في مسرحيته " رغم كل شيء" بحيث قسمها إلى أربع وعشرين لوحة تتضمن مشاهد سينمائية.

وكذلك مسرحية " راسبوتين " التي ألفها ألكسي تولستوي، بالإضافة إلى المسرحية المشهورة لتولر " هوب لا. نحن نعيش " 1928، وهكذا اتضح له أنه يمكن للمتفرجين أن يتحرروا من قيود الإيهام في فترات متقطعة من العرض.

لقد اعتبر بيسكاتور الإندماج والإيهام مخدران يفقدان المتفرج كل قدراته على التحليل والنقد وبالتالي فإنه يشبه الإيهام بجو الأحلام المخادع الذي يحجب الرؤيا عن المتفرج ويغرقه في الأوهام. (12)

أما تورنتون ويلدر فقد وظف الخطاب المباشر للجمهور لكي يجسد التباعد بين الممثل والشخصية، ففي مسرحيته " جلد أسناننا " يتدخل الممثل ليشرح للمتفرجين أن الممثلين قد أصيبوا بمرض يمنعهم من مواصلة العرض مما يثير استغراب المتفرجين ويذهلهم.

ومن المؤكد كذلك أن كونستانتان ستانيسلافسكي الروسي صاحب نظرية المعاناة، قد تعرض إلى علاقة الممثل بالشخصية الممثلة وبهما معا بالمتفرج، ولبلوغ هدفه كان يشدد على ضرورة إتقان الممثل للدور المناط إليه، بمعايشة الشخصية التي يمثلها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها، بيد أن ستانيسلافسكي يحذر الممثل من أن يفقد شخصيته تماما، وإنما يحاول دائما السيطرة على ذاته، وبذلك يتمكن من التواصل مع الممثلين الآخرين ويتواصل كذلك مع الجمهور

" المطلوب –حسب منهج ستانيسلافسكي –ليس إظهار المشاعر فحسب، بل التناول الواعي للفن وانسجام المشاعر والأفكار أيضا، إذ أنه في حالة الإحساس بالذات وبالدور وعلاقتهما بالجمهور يتحقق الانسجام بين هذه الأطراف، ولا وجود للفن خارج الانسجام " (السجل السنوي لمسرح موسكو السنوي) (13)

موقف برتولد بريخت من الإيهام :

لقد كان الكاتب والمخرج الألماني "برتولد بريخت "(1898 – 1956) من الرواد المحدثين الذين حاولوا تحديد العلاقة بين المسرح والمتلقي من خلال أبحاثهم النظرية، كما سعى إلى تجسيد أفكاره من خلال أعماله المسرحية.

لقد حاول بريخت تحديد العلاقات التي تتحكم في العملية التواصلية التي يبنى عليها العمل الدرامي، كما ركز على علاقة العمل الدرامي بالممثل ثم علاقته بالمتفرج.

يميز برتولد بريخت بين طبيعة المسرح القديم ويدعوه بالأرسطي وبين مسرحه إذ يدعوه المسرح الملحمي، أما المسرح الأرسطي فيرتكز على الإندماج التام للممثلين مع الشخصية الممثلة، وكذلك إندماج المتفرج مع الممثل، ولذلك يبدو من الطبيعي أن يحدث التطهير عند المتفرج بفعل تأثره بالعرض، و معاناته بعذاب الشخصيات الممثلة أمامه.

يرفض بريخت هذا الوضع منتقدا أداء الممثلين بمحاكاتهم للشخصيات التي يؤدونها وموقف المتفرج السلبي المتقبل لما يعرض عليه حتى يغدو مستودعا للآلام، ولهذا يسمي بريخت المسرح التقليدي بالمسرح المطبخي أو الدراما الفظة لآكلي لحوم البشر. (14)

يطلب برتولد بريخت بالمقابل من المتفرج أن لا يتنحى عن وعيه أثناء عملية المشاهدة كما يطالبه أن لا يذهب إلى قاعات العرض المسرحي مملوءا بمشاعر التوقير والتبجيل مثلما يكون ذاهبا إلى الكنيسة في صباح الأحد.

" دعنا ندخل إلى إحدى هذه الدور المسرحية ونلاحظ التأثير الذي تحدثه على المتفرجين، حين نلتفت حولنا نجد شخوصا تكاد لا تتحرك وفي وضع غريب، فأعصابهم تبدو إما متوترة بسبب إجهاد حاد وإما مسترخية بسبب إرهاق شديد. أما الاتصال بين كل فرد منهم والآخر فيكاد يكون مقطوعا... إنهم يتطلعون إلى خشبة المسرح وكأنهم في غشية، يبدو أن هؤلاء الناس وكأنهم مستسلمون لأحاسيس غامضة إلا أنها عميقة تزداد إيغالا في الانعزال كلما ازداد الممثلون تجويدا في أْدائهم" . " الأورجانون القصير1948"

إن بريخت يمقت بدرجة كبيرة موقف المتفرج السلبي، المطاوع والمتأثر بأحداث العرض مع أنه يعلم جيدا أنها تمثيل، وكان يحرص على إبقاء المتفرج في حالة وعي ويقظة عقلية تامة لتهيئته للمناقشة والجدل.

"مثل هؤلاء المتفرجين لم يعودوا مؤهلين لأي نوع من النشاط لأن الآخرين الموجودين على خشبة المسرح يتصرفون بهم كيفما شاؤوا. وكلما ازداد الممثلون حذقا وحنكة في فنهم، زادت حالة المتفرجين سوءا وكأننا بحاجة إلى ممثلين من النوع الرديء حتى يستيقظ هؤلاء المتفرجون"(15)

يرى بريخت أن جمهور المسرح في زمنه يعيش حالة من السلبية المقيتة، فهو ينوم مغناطيسيا أثناء العرض، مما يجعله مستسلما يتقبل ما يعرض عليه دون نقاش أو جدال، وحتى في حالة التطهير المزعومة التي يعيشها المتفرج،

فهي حالة من التطهير الوهمي والآني في حقيقتها، وبالتالي تهدر طاقة إنسانية فعالة يمكن استغلالها لتغيير الواقع والتاريخ، لذلك يدعو بريخت إلى إشراك المتفرج في العملية الدرامية، ويدعو إلى طرح الموضوع أو الحالة الدرامية على المتفرج، الذي يقوم بدوره بفهم وتحليل ما يعرض عليه، لذا يصور بريخت في مسرحياته موقفا مأساويا ويخضعه لمراقبة المتفرج (16) ولكي يتحقق ذلك لا بد على المتفرج الابتعاد عن الشخصية الممثلة تفاديا للتأثير.

السينما وسحر الصورة :

كان مولد السينما بباريس أحد أيام ديسمبر سنة 1895، بقاعة تابعة للمقهى الكبير الذي يديره السيد فولديني، وكان الحدث عبارة عن صور حية متحركة تعرض على شاشة حائطية، وكانت الآلة التي التقطت الصور للأخوين لويس وأوجست لوميار القادمين من مدينة ليون الفرنسية.

وفي نفس الفترة تقريبا قدم للمجالس العلمية الأوروبية والأمريكية حوالي مائة وخمسة وأربعين شهادة اختراع آلات تصوير شبيهة بسينماتوغراف الأخوين لوميار (17)، مما يدل على أسبقية الكثير من المخترعين للأخوين لوميار، و من بينهم الأنجليزي توماس هومان مخترع آلة تصور لقطات متتالية تبلغ 12 صورة في عدة ثوان 1839، وكذلك فعل الفلكي جول جنسن مع كرونوفوتوغراف وبعده المسدس الفلكي، وقد استعمله لتصوير النجوم في السماء، في حين توصل إتيان جول ماري إلى اختراع " بندقية التصوير "، إلا أن أهم اختراع في النصف الأول من القرن العشرين كان للفيزيائي البلجيكي بلاتو جوزيف أنتوان مع آلته phénakistiskope (1850) .

وقبل أن يقدم الأخوان لوميار اختراعهما المتميز، فقد تمكن فريق توماس إديسون الأمريكي المتكون من الإيكوسي لوري دكسون والفرنسي أوجين لوست من عرض آلة لصور متتابعة أطلق عليها إديسون كينيتوسكوب 1893 بشيكاغو (18).

لقد ازداد اهتمام الباحثين والمخترعين للصورة بعد تطوير نيشيفور نيبش (Nicephore Niepce) الفرنسي الآلة الفوتوغرافية (1846)، وما كاد

يشرف القرن التاسع عشر على نهايته حتى عرف العالم الغربي والعالم بعده الاكتشاف الفني الجديد، وذلك بفضل الأخوين لوميار لأنهما تفطنا منذ البداية أن الآلة العجيبة التي بحوزتهما يمكن استغلالها كوسيلة للعرض الجماهيري عكس المخترعين قبلهما وبعدهما، فعلا لقد عرض الأخوان لوميار مجموعة أشرطة بقاعة المقهى الكبير الباريسي مقابل فرنك واحد لكل مشاهد، وهكذا بدأ العرض السينمائي لأول مرة في تاريخ البشرية(19)

انبهر المشاهدون أمام صور ساقي الزهور ومشاهد أخرى من الحياة الباريسية التي تبدو وكأنها نابضة بالحياة وحقيقية، وإثر ذلك كتب الصحفي هنري دو برفيل في مجلة راديكال الباريسية:

" السينماتوغراف عجيب جدا.. إنه حقيقة خيالية.. وقوة الإيهام.."(20)

و استمر الأخوان لوميار في عرض حقائق الحياة لعدة سنوات، وكان من بين مشاهدي العروض فنان يدعى جورج ملياس انبهر أمام الاختراع الجديد فطلب من الأخوين شراء الآلة ولكن قوبل بالرفض..

" اختراعنا ليس للبيع، يمكن استغلاله فترة من الزمن باعتباره فضول علمي، ولكن ليس لديه أي مستقبل تجاري. ."(21)

لم ييأس جورج ملياس فاتصل بالإنجليزي روبرت وليام بول واقتنى منه آلة التصوير البيوسكوب، ثم انبرى يقتنص الصور العجيبة من الواقع، على غرار ما قام به الأخوان لوميار، ولكن جورج ملياس حول اهتمامه إلى

القصص الشعبي الخيالي والحكايات العجيبة مما حول السينماتوغراف إلى المجال السردي القصصي ومنها " النملة والسرسور " والسفر إلى القمر" و" موت يوليوس قيصر "... كما ابتكر ملياس الكثير من مشاهد التصوير مطورا بذلك اللغة السينمائية ومنها التصوير البطيء والاختفاء والمزج.

بداية القرن العشرين كانت نقطة تحول الفن الجديد، حيث أدرك رجال الأعمال أن الاستعراض الجديد تجارة رابحة ومخدر جديد للشعوب (22) فبنيت مئات القاعات للعرض السينمائي، وبرزت شركات خاصة تهتم بإنتاج وتوزيع أفلام قصيرة صامتة ولكنها مربحة جدا وغير مكلفة، إلا أن العاملين في الحقل السينمائي أدركوا أن القاعات الشعبية البسيطة المخصصة للعروض والثمن البخس لتذاكر الدخول لن تساعد في تطوير السينما، فاتجهوا إلى قاعات المسرح المريحة واستعانوا بوجوه مسرحية مشهورة أمثال ريجان وسارة برنار فكانت نتيجتها ظهور أفلام مشهورة منها "السيدة الوقحة " و"السيدة صاحبة زهور الكامليا ".

كما استقطبت السينما بعد ذلك مجموعة من المخرجين المحترفين منهم د. غريفت وتوماس إنس وماك سينت وشرل شابلن، وتحول الممثلون إلى درجة راقية وهي النجم السينمائي.

وفي الجهة الشرقية لأوروبا وتحديدا في روسيا يشتهر سرغي ميخايلوفتش إيزنشتاين S. M. Eisenstein بأفلام متميزة منها الإضراب 1925 و" المدرعة بوتمكين "1925، و" أكتوبر"1927 و" القديم والجديد " 1929 و"إيفان الرهيب " 1946، حيث أعطى للغة السينمائية أفاقا جديدة إثر

استعماله للتركيب استعمالا خاصا يجعل الصور تتتابع بصفة منطقية أمام المشاهد وهو ما أطلق عليه " المونتاج بالتداعي "، ملغيا بذلك ما كان سائدا قبله من "مونتاج متوازي " الذي ابتكره غريفت د. و"المونتاج السريع " لأبل غانس. (23)

وهكذا بدأت السينما تسير بخطى ثابتة، وتحددت ملامحها الفنية، بعدما تبعت لفترة غير قصيرة خطى العروض المسرحية، كما تحددت لغة السينما كنظام سيميائي غير لغوي له ميكانيزماته وأسسه التي تميزه عن أي نظام آخر. (24)

إن اللغة السينمائية (يطلق لفظ اللغة على كل نظام فيه قصدية الدلالة) اعتمدت على الصورة كعلامة دلالية، كما أن الواقعة الفيلمية تشكلت من مجموعة صور في البداية، ومع ظهور السينما الناطقة سنة 1927 دخلت عناصر جديدة مساعدة للعلامة السينمائية مثل اللغة البشرية المنطوقة والتأثيرات الصوتية Bruitage والموسيقى، وهذا ما جعل اللغة السينمائية مجالا للدراسة في المجال السيميولوجي.

ومن ناحية أخرى اهتم بعض الباحثين والعاملين في الحقل السينمائي ببناء الحدث السينمائي الذي يحدد نسيج الواقعة الفيلمية، فكان جلبر كوهن سيت أول من فصل بين الواقعة السينماتوغرافية والواقعة الفيلمية في كتابه "دراسة في أسس فلسفية للسينما" 1946.

"الفيلم ما هو سوى جزء صغير من السينما، لأن هذه الأخيرة تمثل مجموعا واسعا من الوقائع منها ما يتدخل قبل الفيلم (القاعدة الاقتصادية

للإنتاج –أستوديوهات – التمويل –الحالة التكنولوجية للأجهزة) وأخرى إثر الفيلم (التأثير الإيديولوجي – رد فعل المتفرجين –أسطرة النجوم) وأخرى أيضا تتدخل أثناء الفيلم لكنها إلى جانبه وخارجه (الطقوس الاجتماعية للعرض السينمائي – تجهيز القاعة – مشكل تلقي الصور).(25)

انطلاقا من تصنيف كوهن سيت، سنحاول تبين ملامح العرض السينمائي، ففي داخل قاعة مغطاة وأمام نفر من المشاهدين تتحدد الواقعة السينمائية، وبدون هذه العناصر لا يمكننا الحديث عن حدث سينمائي.

فعلا إن المشاهد وهو جالس في كرسي وثير، ويشاع حوله جو من الظلام والعتمة، ثم تنبعث صور سحرية من عمق الشاشة أمامه، يتحول المكان إلى فضاء سحري يلغي كل تفاصيل العالم الواقعي ليعيش المشاهد مدة ساعة أو أكثر في جو طقوسي شبيه بعالم الأساطير. (26).

ولا أحد ينكر على الإطلاق أن السينما هي قبل كل شيء شكل من أشكال العروض الجماهيرية، ولا أحد ينكر كذلك أنها ظلت لمدة نصف قرن من الزمن – أي النصف الأول من القرن العشرين - ملكة العروض الجماهيرية.

كما أن السينما حين تحولت إلى جهاز لرواية الحكايات وسرد القصص بواسطة الصورة، كان لزاما عليها إعادة بناء الواقع الإنساني بكل تفاصيله بغرض إقناع المشاهد وجذبه، وبهذا كان لها وقع سحري.

" إن السينما أبدعت لنا حياة سريالية " غيوم أبولينير (27)

كما أن السينما باعتبارها استعراضا في فضاء مكاني وزماني محدد تذكي في المشاهد مجموعة انطباعات.

" إن السينما حلم " ميشل دارد (28)

ومن ناحية أخرى تبقى السينما لصيقة بحياة المشاهد.

" إذا كان الواقع وهما، فبطبيعة الحال إن هذا الوهم هو الواقع"إدغار موران.

ويخلص إدغار موران إلى أن السينما ساحرة.

"السحر هو الإيهام " (29)

ولكن السينما هي كذلك الحقيقة.

" السينما هي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع بالواقع ". (30)

إن هذا الوضع الاتصالي الجديد الذي عاشه الإنسان مع بداية القرن العشرين غير مجرى حياته، سواء من حيث الاتصال مع أفراد المجتمع الواحد أم مع المجتمعات الانسانية الأخرى، بل إن طريقة إدراك الفرد للعالم من حوله تغير بفضل السينما.

ولهذا ركز العالم الكندي مارشال ماك لوهان على دراسة وسائل الاتصال الجماهيري، ففي نظره لا تهم الرسالة والمضمون في الوسائل الحديثة إنما تهم الوسيلة وهي في ذاتها الرسالة، لأنها حاملة الرسالة، فبقدر ما يتميز حامل الرسالة بالجدة فإنه يبهر المتلقي فيتقبل كل ما يعرض عليه دون مناقشة وجدال.

" إن الرسالة هي التي تكيف العالم وتحدد ميدان النشاط والعلاقات بين الناس " (31).

لا يمكننا في هذا المقام عرض كل أفكار ماك لوهان حول أهمية وتميز وسائل الإتصال الجماهيري الحديثة والقديمة وخصوصية كل منها، ولكن يهمنا من نظراته أن الرسالة هي الوسيط، وبتطور الوسيط تبلغ العملية التواصلية أوجها، بنفس المنظور تكون السينما وسيلة هامة من وسائل الاتصال الجماهيري، حيث فرضت أفكارها ورسائلها على المجتمع البشري منذ وجودها إلى الآن، و لا يملك المشاهد إثرها إلا قبول ما يعرض عليه، وبخاصة مع وجود تنوع في الأنماط الفيلمية.

فإذا كانت مشكلة العروض المسرحية هي إيهام المتفرج بحقيقة الأحداث، فإن السينما هي الإيهام المطلق، بحيث يجسد الفيلم السينمائي كل تفاصيل الحدث الدرامي، بداية من تحديد الفضاء المكاني وكل ما يتصل بدقائق الحياة المصورة ومنها العادات واللغة، وكذلك الملابس وملحقاتها، فمثلا أشهر القصص العربية المصورة في السينما العالمية قصص ألف ليلة وليلة، وتحديدا نجد اهتمام المخرجين العالمين ينحو إلى الاقتباس من قصص السندباد البحري وعلاء الدين والمصباح السحري وكذا علي بابا والأربعين حرامي، هذه القصص تصور بيئة عربية قديمة، لهذا يدرس المختصون في الديكور والملابس والملحقات بدقة الحقائق التاريخية المتعلقة بالزي العربي وطبيعة الهندسة المعمارية وديكورات القصور والمنازل والأسواق بغرض نسخها لتوافق متطلبات تصوير المشاهد، فلا ينبغي للمخرج أن يخطأ في أدنى التفاصيل، وبهذا يتحول الفيلم السينمائي إلى مرآة حقيقية للعصر وانعكاسا

لواقع مسرود، مما يؤثر على المشاهد منذ المشاهد الأولى للعرض، ويبلغ الإيهام ذروته، وبهذا تكون السينما أقوى تأثيرا على المشاهد من المسرح. (32)

إن تأثير السينما على المشاهد أثار اهتمام الباحثين منذ النصف الأول من القرن العشرين، ومنهم من حاول التركيز على التأثير النفسي مثل هوغو ماورهوفر في مؤلفه " التجربة النفسية للفيلم " لندن 1949.

وممن تعرضوا للعلاقة بين العرض والمشاهد سيغفريد كراكور ومؤلفه " نظرية الفيلم " نيويورك 1965 وأيضا رالف ستيفنسن وج. دبريكس ومؤلفهما "السينما كفن " لندن 1965.

وتبقى هذه المؤلفات رائدة في مجال تحديد علاقة المشاهد بالعرض السينمائي، وتوضيح آلية المشاهدة وقواعدها. (33)

الترفيه والتلفزيون:

يجب التأكيد على أن المسرح فن قديم، تعود جذوره إلى الحضارة اليونانية القديمة، وقد أعاد بعثه الغربيون قبيل عصر نهضتهم، ولا زال قائما إلى يومنا، في صراع أبدي مع الحياة والواقع، متوخيا تجسيدهما بصورة أكثر فنية وجمالية، حتى يتقبلها المتفرج ويتمتع بها.

في حين تعتبر السينما فنا حديث النشأة، برز مع نهاية القرن التاسع عشر واكتمل في القرن العشرين، وبالرغم من اعتماد السينما على الصورة المسجلة المتحركة النابضة بالحياة، إلا أنها ترتبط بالفن المسرحي لكونهما يعرضان داخل فضاء مكاني متشابه، فالخشبة في للمسرح تعوضها الشاشة الحائطية، أما الجمهور فهو الركيزة الثانية، بدونه لا تعرض المسرحيات ولا الأفلام السينمائية. (34).

غير أن الظاهرة التلفزيونية المتأخرة عن المسرح والسينما ووريثتهما الشرعية تختلف عنهما جذريا، فالمشاهد التلفزيوني افتراضي وغير محسوس، لذلك لا يشترط وجوده وحضوره كي يتم العرض التلفزيوني، وهنا يكمن الفرق الجوهري بين الوسائل الثلاث للاتصال الجماهيري.

مع ظهور التلفزيون في النصف الثاني من القرن العشرين (35) أثرت الوسيلة الجديدة في حياة الفرد داخل المجتمع الحديث، وبدأ عهد جديد للاتصال المباشر بالصورة والصوت، عكس ما كان حاصلا في الماضي، إذ

يتم الاتصال عبر الهاتف أو المذياع بالصوت دون الصورة، أو الصورة دون الصوت، وأصبح المشاهد يعاين الأحداث الحقيقية التي تجري في العالم مباشرة ، و كذلك الحواجز الجليدية المانعة في عالم السينما، أصبحت في متناول المشاهد، بحيث يستقبل صور النجوم والساسة وأخبارهم في حياتهم العادية.

"التلفزة غيرت حياتنا وطرق تفكيرنا فالجمهور يطالب دائما بمعرفة أكثر" (36)

حين أحس العاملون في صناعة السينما بخطر التلفزيون على مصيرهم المهني، حاولوا التميز عن الاستعراض الجديد، بتشجيع أنواع متميزة من الأفلام منها الفيلم الملحمي ذو الميزانية الضخمة، وفرض نظام النجومية لجذب الجماهير إلى القاعات السينمائية، وفي المقابل تطورت المادة التلفزيونية لتشمل كل مظاهر الحياة العصرية، بيد أن المتخصصين في المجال السمعي البصري أدركوا أن المادة التلفزيونية المعروضة على المشاهد الحديث، يجب أن تروح عنه وتخفف من توتره الداخلي بعد عناء وشقاء اليوم، مادة فيها من المتعة والتسلية الكافية كي تشده إلى شاشة التلفاز.

ولكن التحولات الاقتصادية الحديثة والوسائل التكنولوجية المساعدة والمسهلة للفرد على القيام بأعماله وأغراضه، زادت من حجم أوقات فراغه، وبالتالي كان الإقبال كبيرا على القنوات التلفزيونية، مما ولد صناعة الترفيه التلفزيونية، وقد سميت " صناعة أوقات الفراغ " وبصفة عامة وشاملة " صناعة التسلية ". (37)

وهكذا تجلت تأثيرات المادة التلفزيونية على المشاهد، وهو يبحث عن متعة آنية وحالة استرخاء تام، فكان التلفزيون يلبي الطلبات على شكل عروض آنية سريعة التأثير وسريعة الزوال كذلك، إنها مادة ترفيهية عمرها قصير تبعد المشاهد عن كل ما يمكن أن يعكر عليه مزاجه.

لقد أصبح التلفزيون من أخطر وسائل الاتصال تأثيرا في المتلقي، إذ يشيع السلبية عند الفرد والجماعة بالانعزال في البيوت، انعزال يؤدي إلى التغريب داخل المجتمع الواحد، فكل ما يتصل بالواقع ومآسيه يرفضه المشاهد ويتعلق بعالم افتراضي بعيد عنه، بل يدفعه انعزاله إلى رفض واقعه وعدم الإحساس به، و رفض أي وعي نقدي ونشاط ذهني يربطه بمحيطه.

إن الكم الهائل من المعلومات والأخبار التلفزيونية المتعلقة بمعاناة الإنسان، في مناطق مختلفة من العالم دفعت بالمشاهد إلى الإحساس بالحيرة والغموض والعجز، كانت نتيجته رد فعل عنيف لحماية نفسه من تلك المعلومات، وذلك بالانعزال واللامبالاة رافضا أن يكون معنيا بما يعرض عليه (38)

ولعل تلك اللامبالاة هي التي تدفعه إلى اختيار البرامج الترفيهية دون غيرها، وكلما كانت المادة التلفزيونية أرقى وأجمل كلما لهث المشاهد نحوها، لأنه يعتقد في قرارة نفسه أن المادة الترفيهية بريئة لا تخدم أي مصالح، ولا تحقق سوى المتعة والترفيه، وهذا ما يسهل تقبل المادة وفاعليتها في التأثير على المشاهد.

وهذه الحالة تحولت من حالات انفرادية إلى ظاهرة شائعة ومضطردة، سواء في العالم الشمالي أو الجنوبي، وقد سماه شيلر الباحث في علوم الاتصال: "التجسيد الفعلي للتحكم بالوعي " (39).

إن جل الدراسات التي أقيمت حول علاقة التلفزيون بالمشاهد، كانت تركز على نماذج تنتمي إلى نفس جنسية الباث وثقافته، فإنريك مولون – مارتيناز في مؤلفه " التلفزيون في الأسرة والمجتمعات العصرية " يحاول إثبات مدى تأثير التلفزيون في المجتمع الفرنسي في السبعينات من القرن العشرين، ويحلل محتوى برامج القنوات الفرنسية، أو قنوات الدول المجاورة منها بلجيكا وسويسرا(40)، كما قام الدكتور محي الدين عبد الحليم بدراسة ميدانية حول تأثير البرامج التلفزيونية في المجتمع المصري في الثمانينات من القرن العشرين، وبخاصة الشباب الجامعي منه، وذلك في كتابه " الدراما التلفزيونية والشباب الجامعي " (41).

بيد أن الوضع تغير عما كان عليه في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، فقد أصبحت السماء تمطر صورا من كل البلدان وجميع الانتماءات، وغدت شاشة التلفزة وسيلة لنقل ثقافات جميع الشعوب، وبالتالي فإن دور المتلقي التلفزيوني أصبح أكثر تعقيدا مما كان عليه في الماضي، حين كانت الحكومات تتحكم في قنوات البث، كما كان عددها محدودا جدا، وتطرح الآن قضية العلاقة بين الباث التلفزيوني والمتلقي بصيغة جديدة : ماهي علاقة المشاهد بما يعرض عليه من البرامج الأجنبية عنه جنسية وثقافة ودينا وحضارة ؟

تبين بعض الدراسات أن المشاهد تتباين اهتماماته بما يعرض عليه حسب جنسه وجنسيته وثقافته وحضارته ودينه، فالمشاهد الأمريكي حين عرضت عليه أحداث حرب الفيتنام، فإن تتبعه للصور والأخبار كان منصبا على معرفة مصير الجنود الأمريكيين، مع التعامي شبه التام على مصير الفيتناميين (42) وبنفس الرؤيا تتبع الأمريكان أحداث حرب العراق.

ومع هذا نؤكد على أن القضية تتطلب بحثا ميدانيا، على فئات متباينة من المشاهدين لكي يتمكن الباحث في مجال الإعلام والاتصال من الوصول إلى النتائج الموضوعية، وهذا ما نفتقده في الدراسات العربية، وبخاصة أن الموضوع مرتبط بميادين مختلفة من حياة المتلقي، وبالتالي ارتباط الموضوع بعلوم مختلفة منها ما يتعلق بجانب فني ومنها ما يتجه نحو الدراسة الميدانية مثل علم الاجتماع وعلم النفس.

في انتظار الدراسة الميدانية نؤكد على ضرورة تتبع محتوى البرامج التلفزيونية ودراستها، لأن تأثيرها قد يتجلى على سلوك المشاهد إما آنيا أو على مدى بعيد، وذلك حسب عمر المشاهد وجنسه (ذكر أو أنثى)، فالحالة الأولى أسهل للدراسة واستخلاص النتائج، أما الحالة الثانية فيترتب عنها دراسة جادة تستمر لسنوات عديدة لكي يستطيع الباحث الجزم بالنتائج، إلا أن وسائل الاتصال تتطور بصورة عجيبة مما يعيق الوصول إلى نتائج موضوعية في هذا المجال.

حالات تباعد المشاهد:

لاشك أن المشاهد ينبهر أمام الشاشة الكبيرة في قاعات السينما، إلا أنه مع العرض التلفزيوني يكون متقلبا، أي تنتابه حالات من الانبهار التام وحالات من الشرود وعدم الانتباه، إذ تشارك الشاشة الصغيرة العديد من الأشياء الديكورية والانشغالات المنزلية مما يشوش عملية تلقي المادة التلفزيونية جيدا ومن ذلك الأكل واللعب والمطالعة والحديث التحاوري، وهذا ما يجعل المشاهد في حالة تباعد مع المادة التلفزيونية، لأن عملية التلقي تكون متقطعة في فترات كثيرة.

" مشاهدة التلفزيون تجربة نفسية متقطعة الزمن.. تتخللها فترات من الهروب واللاانتباه ". (43)

إن هذه الحالة نسبية الحدوث، تبعا لأنماط المشاهدين من جهة، وحسب المادة التلفزيونية من جهة أخرى، بحيث نجد من يندمج مع الإعلانات الإشهارية أكثر من أي مادة أخرى، وفئة من المشاهدين يحبون الأفلام الخيالية، وبعضهم لا يهتم إلا بنشرات الأخبار.

بيد أن تطور القنوات الرقمية التلفزيونية والكم الهائل من الصور الملتقطة عبر الساتل، تجعل المشاهد يسعى في كثير من الأحيان إلى كسر التواصل مع

المادة التلفزيونية، وذلك من خلال ما يدعى "المسحة الشاملة " zapping "، كما أن الانتقال السريع بين القنوات دون الالتفات إلى المادة المعروضة، يجعل المشاهد أكثر حرية في تقبل أو رفض المادة، وبالتالي يتولد لديه حس نقدي لكل ما يعرض عليه، وقد يدفعه هذا الوضع إلى التحليل والمناقشة. (44).

كما أن تبدل وثيرة الأحداث السياسية في السنوات الأخيرة، جعلت المشاهد العربي والغربي (أو لنقل فئة من المشاهدين) يتطلع إلى معرفة دقائق ما يحدث في مناطق خاصة من العالم، لذا تحاول بعض القنوات بث شريط للأخبار يعرض متوازيا مع الأفلام الدرامية أو المسلسلات وفي بعض الأحيان مع عروض تلفزيونية مختلفة، وفي أحيان أخرى تبث بعض القنوات شريطا للرسائل والرغبات، وهذا يفقد المشاهد الاندماج مع العروض التلفزيونية، ويكون لديه إحساسا بالتباعد وحسا نقديا لما يعرض عليه.

الترفيه الصحيح:

نستخلص مما سبق أن التلفزيون أداة للاتصال الجماهيري، تستخدم تقنية جديدة تختلف عن المسرح والسينما، وبالتالي يجب أن ننظر إليها كنظام مستقل للاتصال، وفي ذات الوقت تحتوي النظامين السابقين (المسرح والسينما)، لذلك يطرح في تلقي المادة التلفزيونية موضوع أثر الإيهام، وأثر سحر اللغة السينمائية على المشاهد، إضافة إلى مشكلة الترفيه التي يعاني منها المشاهد في العصر الحديث.

وهذا لا يعني نفي المادة الترفيهية في التلفزيون، فهذا من غير المنطقي، فالمشاهد يلجأ إلى برامج الشاشة الصغيرة بغرض الترويح عن النفس، وقد أثار العديد من الباحثين إشكالية الترفيه، ومن بينهم الدكتور أديب خضور الذي أكد على ضرورة إيجاد ترفيه صحيح إيجابي يقاوم الترفيه السلبي.

إنه ترفيه يقدم للمتلقي مادة تلفزيونية تروح عنه وتخفف من اضطراباته ، ولكنها مادة لا تضلل المشاهد ولا تخدر عقله وعواطفه، فالترفيه الصحيح يخفف من حدة أزمات المشاهد، ولكن لا يمنعه من التعمق في فهم نفسه ومجتمعه وواقعه وعصره وعالمه. (45)

إثر هذا يمكننا الإشارة إلى أن ما تعرضه القنوات الغربية وبعض القنوات العربية على المشاهد، من مواد ترفيهية تأثر فيه تأثير التنويم المغناطيسي فهي إذن مواد مخدرة، ولا يكون لها المفعول المعاكس إلا إذا كان المتلقي يقظا يعي أهداف الإعلام الحديث.

إن المشاهد يقع في حيرة التعارض بين ما يشاهده وما يعيشه في الواقع، وهذا يؤدي به حتما إلى تغريبه داخل مجتمعه ووطنه، وقد يولد لديه عائقا فكريا أو سلوكيا، ويصبح حينئذ لا يؤمن بقيم مجتمعه، أو يتحول إلى شخصية مسلوبة ، فالمادة التلفزيونية مهما كانت طبيعتها (ترفيهية أو جادة) وعاء لقيم وثقافة البلد الأصلي، وهي بالضرورة تخالف كل متلق يختلف عن الثقافة المرسلة.

فالغرض السامي لصناعة الترفيه التأثير على المشاهد، لذلك تقام حول المواد المعروضة عادة دراسات معمقة للوصول إلى الهدف المنشود.

وتحاول الكثير من القنوات الحكومية والعامة التوفيق بين أذواق المشاهدين، والاستعمال الجدي العقلاني للترفيه التلفزيوني، ترفيه يحترم مختلف الأجناس والشرائح.

" الترفيه الصحي الضروري والمطلوب، ذلك الذي يحترم إنسانية الإنسان، ويتوجه إلى الغرائز النامية والمتطورة في شخصية المتلقي، وبالتالي يساهم في إيجاد متلق يتمتع بالصحة النفسية والعقلية ويعرف كيف يصبح اجتماعيا وكيف يعبر عن نفسه وكيف يعيش حياته ".(46)

المسرح والسينما والتلفزيون أنظمة للتواصل الجماهيري :

إن تقسيم جلبر كوهين سيت الظاهرة السينمائية إلى واقعة فيلمية وسينمائية يبين استقلالية الفيلم عن العرض السينمائي، فالسينما هي عرض فيلم (الشريط) خيالي على المشاهد في قاعة سينما، وبهذا يصبح الفيلم أحد أجزاء الواقعة السينمائية، أما إذا فصلنا الفيلم عن المشاهد والقاعة المخصصة للعرض فإنه سيغدو فيلما منفصلا عن الواقعة السينمائية، سيصبح حينئذ رواية مصورة.

وكما أن العرض المسرحي لن يأخذ أهميته ووصفه إلا إذا عرض في قاعة أمام جمهور، فإذا غاب الجمهور انتفى العرض، و تكمن الخصوصية المسرحية في تلقي المتفرج واندماجه مع العرض المسرحي في فضاء مكاني وزماني محدد، أما إذا صورت المسرحية بتقنية اللغة السينمائية أي بعين عدسة الكاميرا بتقسيماتها المشهدية فستتحول المسرحية إلى واقعة تمثيلية تلفزيونية، وهذا يعني أن نظام الاتصال هو المتحكم والمحدد لطبيعة العروض.

و يجوز لنا أن نميز في هذه الدراسة بين ثلاثة أقسام من العروض:

1 – الواقعة التمثلية التلفزيونية.

2–الواقعة الفيلمية.

3 – الواقعة التلفزيونية.

إذا كانت المسرحية تعرض في قاعة المسرح والفيلم السينمائي في قاعة سينما بحضور المتفرجين، فإن العرض التلفزيوني لا يشترط مشاهدا محسوسا بل افتراضيا، لذا يصبح نظام الاتصال في المسرح هو الذي يمنح التميز المسرحي، ونظام الاتصال في السينما يمثل ميزة الفيلم السينمائي، ويتحول التلفزيون إلى نظام اتصال يضم كافة الأنظمة، إذ يغدو العرض المسرحي تمثيلية مصورة، ويتحول الفيلم السينمائي حين يعرض على شاشة التلفزيون إلى مجرد فيلم تلفزيوني، وذلك لتشابه اللغة السينمائية بين الفيلم السينمائي والتلفزيوني، واختلاف نظام العرض، من قاعة متخصصة لعرض الأفلام إلى بث عن طريق شاشة التلفزيون.

وهذا النظام الجديد للبث والاتصال له إيجابيات عديدة، من أهمها تخليد الأعمال المسرحية والسينمائية، والحفاظ عليها من الضياع.

إن القنوات التلفزيونية تقوم بخدمات جليلة لكبار المخرجين المسرحيين والسينمائيين، فلا تخلو قناة من فضاء فيلمي، تعرض خلاله أقدم المسرحيات وأحدثها، فلا نفاجأ أبدا إذا عرضت علينا أفلام شارلي شابلن الصامتة وقد مر عليها قرن من الزمن، بينما لو عرضت على قاعات السينما لا يلتفت إليها المشاهد لأنه يسير مع موضة الأفلام الجديدة حتى وإن كانت قيمتها وضيعة فنيا، فالعرض السينمائي يقوم أساسا على مبدإ تجاري خالص، إذ

تعرض الأفلام في قاعات السينما لمدة قد تتجاوز الأسابيع، مما يمكن المنتجين من الاستحواذ على الأموال الضخمة الناتجة عن نسب دخول قاعات السينما، وبعد مضي فترة من الزمن يتحول الفيلم إلى مجرد عنوان في تاريخ السينما، ولولا ما تقوم به بعض نوادي السينما أو معاهد السينما أو السينماتيك أو ما تقوم به القنوات التلفزيونية لما أعيد بث أي فيلم سينمائي قديم.

وهكذا يتعرف المشاهد التلفزيوني على أشهر أعمال المسرحيين والسينمائيين في تاريخ الفن الحديث أمثال أورسن ولس وجون فورد وفيدريكو فيليني وفيتوريو دوسيكا وفرنسوا تريفو وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين وغيرهم كثير.

ويتبدى العرض التلفزيوني كنظام يختلف عن باقي الأنظمة الأخرى، بحيث يستوعب ماضي العروض وحديثها، سواء الأعمال الدرامية المسرحية أو السينمائية وكذلك التلفزيونية من أفلام تلفزيونية أو مسلسلات.

إن الاختلاف بين الفيلم التلفزيوني والسينمائي يتجلى في عملية إنتاج الفيلم، فالأفلام السينمائية ترصد المبالغ الطائلة، لكونها تعرض داخل قاعات سينما، ويحسب لها مسبقا مداخيلها من القاعات في ظرف أسابيع من العرض، بينما الفيلم التلفزيوني يعتمد على ميزانيات متواضعة، مع استعمال نفس اللغة السينمائية المعتمدة على المشاهد واللقطات والمونتاج.

و هذا التشابه في الهدف أي إنشاء فيلم يصور رواية أو قصة، دفع بالكثير من القنوات التلفزيونية إلى المشاركة في إنتاج الأفلام السينمائية بغرض استغلالها بعد انتهاء مدة العرض في القاعات.

ففي الجزائر ساهم التلفزيون الجزائري مع السينما التونسية في إنتاج فيلم "عزيزة" (47)، و قبل ذلك أنتج التلفزيون الجزائري فيلم " مقاومة الشيخ بوعمامة " لإبن عمر بختي، فهو إذن فيلم تلفزيوني، إلا أن الفيلم كان قابلا للعرض في القاعات أو على الشاشة التلفزيونية، وهكذا نستنتج أن الاختلاف بين السينما والمسرح والتلفزيون كامن في طريقة العرض ، كما أن العروض السينمائية و المسرحية ترتكز على الوجود الفعلي لجمهور متعدد، أما العرض التلفزيوني فهو أميل إلى المتفرج الفرد .

النقد السينمائي :

بعد مرور أكثر من قرن من الزمن، وتمكن معظم الدول العربية من تقنيات الفن السابع، بات من الضروري وجود مختصين ونقاد في هذا المجال من الفنون للتقييم تارة والتقويم تارة أخرى، سواء الإنتاج المحلي أو العربي الإقليمي أو الأفلام الأجنبية التي اجتاحت الأسواق والبيوت. وهي أفلام في معظمها ترفيهية، فبالرغم من تقنياتها العالية وجودتها الفنية إلا أنه لا يجب علينا أن نبالغ في قيمتها الفنية، والمسؤولية ترجع أساسا للنقد السينمائي الذي يفترض أن يلعب الدور الفعال في توجيه المشاهد وإظهار القيمة الفنية لكل عمل سينمائي.

في حين تفرض الأفلام السينمائية الجادة (سينما المؤلف) على المشاهد مناقشتها ومساءلتها، وقد عرفنا تجربة في هذا المجال تتمثل في إنشاء السينماتيك في بعض الدول العربية على غرار التجارب الأوروبية، حيث

تعود الجمهور المحب للفن السابع بالتمتع بمناقشة المخرجين المحلين والأجانب بعد عروضهم السينمائية.

ولا يمكننا بأي حال إلغاء الجانب الترفيهي في الأعمال الدرامية السينمائية لماله من أهمية كبيرة في نفسية المشاهد الذي يحتاج في حالات معينة إلى إهمال للوعي وتغييبه.

إن السينما الحديثة تعتمد على عنصر التماثل لذا يسعى صناعها إلى الإتقان والإجادة في فنيات السرد السينمائي إلى درجة الخيال والوهم، فإذا أدرك المتلقي هذه الحقيقة فإنه سيكون في منأى عن التأثيرات السلبية ، أما حين يتحول العمل الفني إلى وعاء لأفكار مناهضة لفكر المتلقي وهو غير واع بها ويتقبلها بصدر رحب، ففي هذه الحالة يتحول المشاهد إلى وعاء للفكر والإيديولوجيات المضادة، وتظهر الأعراض بتقبله الأفكار دون نقاش وجدال ليصل في نهاية الأمر إلى الدفاع الشرس عن الأفكار التي يتلقاها من عمق الشاشة السحرية.

في عصر غدت فيه الصورة مهيمنة على العقول والقلوب والأجساد كذلك، لم يعد المشاهد يملك من القوة الذاتية النابعة من أصالته للتصدي للمفعول السحري للصورة، ففي ظل عولمة الإعلام يتفاقم الخطر على المشاهد العربي إذا لم يسعفه إعلامه النابع من عمق واقعه وحضارته.

إن التمييز بين المشاهد الغربي والعربي ضروري لفهم عمق محتوى السينما الغربية، فالسينما الغربية انعكاس لأفكار وهواجس المجتمع الغربي، وهي تختلف جذريا عن طبيعة المشاهد العربي، وهي تصوير لرؤيا الإنسان

الغربي في القرن العشرين والواحد والعشرين، وهي كذلك صورة لانهيار الأمبراطوريات وصورة للرعب الذي خلفته الحربان العالميتان وبخاصة بعد أحداث هيروشيما ونغازاكي والفيتنام والعراق، وبالتالي انتشار البربرية في المجتمعات المتطورة تكنولوجيا، فالموضوعات المطروحة من خلال العديد من الأفلام الغربية أن ألمانيا النازية ليست الوحيدة التي مارست الإبادة الجماعية، بل هناك أمم أشد تحضرا منها ولكن أكثر همجية وإبادة لشعوب ودول ضعيفة، كما تعكس الأعمال السينمائية انحلال الحضارة الغربية ودخولها في صراع مع الثقافات والحضارات الأخرى.(48)

ففي كثير من المشاهد الفيلمية يقتحم البطل الأمريكي معاقل العدو ويقضي على مئات من أفراده، في جبروت وقوة لا نظير لها، وتصور المشاهد على أنها استعراض ترفيهي، وحين يجرح البطل أو مساعدوه فيصور المشهد بطريقة مثيرة للعواطف والأحاسيس، و لعل السبب في ذلك هو أن الفيلم معروض أصلا لمشاهد غربي ، و لا اعتبار لمشاهد غيره .

ليس الأمر ههنا دعوة للتقوقع على الذات ونبذ كل إ بداع يخالف ثقافتنا وفكرنا وفننا، و إنما نسعى لإيجاد ثقافة نقدية عند المشاهد تمكنه من فك رموز وشفرات الصورة السينمائية، إننا في عصر تمثل فيه الصورة أهم وسيلة للاتصال، ومن غير اللائق أن يبقى المشاهد العربي على هامش الأحداث. فإذا كانت مهمة إنتاج الأعمال الدرامية السينمائية الجادة على عاتق العاملين في الحقل السينمائي، فإن مهمة المشاهد العربي تكمن في التثمين والتقييم بحيث تكون له القدرة على الفهم والتحليل ثم الحكم، وهذا يتطلب وعيا فكريا. وعوض أن نطري أو نلعن ما يعرض علينا وجب

قبل ذلك فهمه ومناقشته، وهكذا سيتمكن المشاهد العربي من نفض غبار سلبية التلقي التي تعود عليها منذ ما يربو على نصف قرن من الزمن.

نتائج الفصل الأول :

إن علاقة المتفرج بالعرض المسرحي والمشاهد بالعروض السينمائية تواطئية ، إذ لا يمكننا أن نتصور عرضا بدون جمهور، ما عدا في حالة العرض التلفزيوني، فالمشاهد يفترض وجوده، وهذا الوضع يقوم على الاحتمالات، فقد تكون نسبة قليلة أو كثيرة حاضرة أمام جهاز التلفاز، وإن احتمال الانعدام الكلي للمشاهد ضعيف جدا.

ومما لا شك فيه أن المتلقي له أهمية كبيرة، بل هو عنصر أساسي لاكتمال العروض المسرحية والسينمائية وكذلك التلفزيونية، و لهذا اهتم كثير من الكتاب الدراميين ورجال السينما بالمشاهد وعلاقته بالعروض، وما مدى تأثره بالأعمال الدرامية والتراجيدية، وماهي أسباب هذا التأثر ؟

ولعل إثبات حالة تأثر المشاهد بما يعرض عليه، دليل على قيامه بقراءة أولية، قد تكون في معظم الحالات سطحية، تبنى على استنباطات وتأويلات

بسيطة، لا ترقى إلى القراءة المتخصصة، وهذا راجع إلى طبيعة وسيلة الاتصال التي تتخذها العروض المسرحية والسينمائية والتلفزيونية، فهي وسائل اتصال جماهيري، لايشترط في متلقيها مستوى ثقافي معين، إذ يكفي تذكرة لدخول قاعات المسرح والسينما، كما يكفي ضغط زر التلفاز كي يشتغل.

ومن ناحية أخرى نلاحظ أن المسرح العالمي الحديث تطور تطورا مذهلا في مجال البناء الدرامي، كما تطور أداء الممثلين بدرجة كبيرة، ونفس الشيء يقال عن السينما والتلفزيون، بل إن السينما الحديثة بلغت أوجها في التحكم في جمالية الصورة وفنية العرض، وكذلك الحال مع التلفزيون، ولهذا يبدو طبيعيا أن يتأثر المشاهد بما يعرض عليه، حتى وإن كان يملك من القدرات على تفسير ما يعرض عليه وتحليله.

انطلاقا من آراء برتولد بريخت حول العلاقة التي تحكم العمل الدرامي بالمشاهد، نحاول تجسيد التباعد بترشيد المشاهد أولا، فالأعمال الدرامية السينمائية في حقيقتها أعمال ترفيهية، على أننا لاننكر وجود أعمال جادة تخدم الواقع والفكر والسياسة أو ما يوسم بسينما المؤلف.

إحالات الفصل الأول :

1–روبير لافون : السينما المعاصرة ص 34

2 – صلاح دهني :قضايا السينما والتلفزة في الوطن العربي، ص 5

3– هاني أبو الحسن سلام :سيميولوجيا المسرح بين النص والإخراج، ص 53

4 –عمر الدسوقي :المسرحية :نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 59

5–نفسه ص 5

6–Roger Laufer –Bernard Charbonnier : Littérature Et Langages P 334

7 –أحمد عثمان :قناع البريختية والشيوعية، ص 110

8 – نفسه ص 23

9 –ألارديس نيكول :علم المسرحية ص 42.

10 – أحمد عثمان :قناع البريختية والشيوعية ص 43

11 –نفسه ص 35

12– نفسه ص 47

13 –تمارا سورينا :ستانيسلافسكي وبريشت ص 22

14 – نفسه ص 20

15 – نفسه ص 19

16 – نفسه ص 105

17 – George Sadoul :Histoire Générale Du Cinéma p29

18 – René Jeanne –Charles Ford : Histoire Illustrée Du Cinéma ,Tome 1 ,p 13

19 - Idem p29

20 - Idem p 32

21 - René Jeanne –Charles Ford : Idem p 17

22 -George Sadoul : Idem ,p 12

23 –أندريه بازان : ماهي السينما، ص 147

24–Geneviève Cornu :Sémiologie De L'image Dans La Publicité ,p 145

25– جان موطيت : إسهام السيميولوجيا في بعض المفاهيم اللسانية المطبقة على السينما، في كتاب : مدخل إلى السيميولوجيا : نص – صسسسورة، ص76

26 –محمد الرميحي : السينما. .الحياة أيهما أكثر حقيقة من الآخر، مجلة العربي الكويتية، ص 22

27-Edgar Morin :Le Cinéma Ou L'homme Imaginaire,p10

28- Idem p 16

29 –بول وارن : السينما بين الوهم والحقيقة، ص 8

30-Idem p 66

31 – من المؤلفات المذكورة نجد :

Mauer hofer Hougo : Psychology of Film Experience. n.y.1949.

Siegfried Krakauer : Theory of Film , n.y. 1965.

Ralph Stevensen –J. r. Debrix : The Cinema as Art , .London ,1965

أنظر :

أ. فوغل : السينما التدميرية، **ص 10**

32– زهير إحدادن : مدخل لعلوم الإعلام والاتصال، ص 78

33–علي جريشة : إعلامنا إلى أين، ص 70

34-Edgar Morin : Idem p 16

35- CharlesFord :Univers Des Images Animées , p 217

36–زهير إحدادن : المرجع السابق، ص 77

37 –جوناثان ميلر : ماك لوهان ص 181

38 –أديب خضور : سوسيولوجيا الترفيه في التلفزيون، ص 7

39- زهير إحدادن : المرجع السابق، ص78

40 –إريك بويسنس : ص 91

41-جوناثان ميلر : المرجع السابق ص 178

42 – محي الدين عبد الحليم : الدراما التلفزيونية ص 7

43-philippe Breton –Serge Proulx : L'explosion De La Communication , p 136

44-Idem p 137-

45-أديب خضور : المرجع السابق ص 6

46- نفسه ص 6

47 –أ. فوغل : المرجع السابق ص 17

48-صلاح دهني : المرجع السابق ص 17

الفصل الثانى :

قراءة صور العرض

سيمياء الصورة الممسرحة :

مما لا شك فيه أن الصور السينمائية سمحت للمشاهد في العصر الحديث بالتعرف على ملامح الجسد الحية أكثر من أي فن سابق، فقد تمكنت آلة التصوير من التقاط أدق تفاصيل الجسد والحياة، من خلال المناظر القريبة وكذلك القريبة جدا، إذ تقتنص الصورة أدق ملامح الوجه كالعينين بل أعمق منهما.

في حين كان المسرح العالمي قبل السينما بقرون يرتكز على حركات الجسد وملامح الممثل، وبالرغم من استعمال الأقنعة في العديد من المسرحيات القديمة والحديثة، فقد ظل الجسد منتجا للدلالات، بطريقة تعبيرية قصدية، أي أنه تحول إلى نسق إشاري يقتضي مؤولا لفك رموزه، وتحديد إيحاءاته وتعييناته.

" الأيقونة الأساسية في المسرح جسد الممثل وصوته " بان كويت. (1)

فالممثل في الركح المسرحي ينتج دلالات جسدية مكملة للغة المنطوقة، وتصبح تلك الدلالات لصيقة بالعرض المسرحي ترمز إليه، أكثر من اللغة البشرية، التي تشترك مع فنون أخرى ولا تكاد تنفصل عنها.

و لعل هذا ما دفع برجالات المسرح الحديث إلى إيجاد سنن يفسر الحركات الجسدية ويرسم لها دلالاتها (2)، فقد كان كنستنتان ستنيسلافسكي الروسي أول من أوجد قواعد التمثيل في العصر الحديث. فإذا كانت الصورة السينمائية والتلفزيونية تبنى على لغة التصوير، فإن العروض المسرحية تستلزم دراسة النص الجسدي ودلالاته ضمن سيميائية خاصة، وذلك برصد الحركات والملامح ودلالتهما، سواء المتفق عليها في مجموع الدلالات الإنسانية الفعلية أم في مجال ثقافي أو فني معين، وفي كل الأحوال تظل الدلالات الجسدية علامات دالة، يستقبلها المتلقي المتفرج ويؤولها حسب ما أوتي من معارف، أو حسب ما يمتلك من أدوات إجرائية في التحليل الدلالي والسيميائي.

" فالمسرح يحول الأشياء والأجسام التي تتعين فيه، وذلك بمنحها قوة فائقة في الدلالة " بيتر بوغاتيريف. (3)

يأخذ الجسد دلالاته من خلال تفاعله مع الفضاء المكاني، الذي يبقى في ذهن المتلقي مثبتا (4)، بحيث يتماهى معه مشكلا موضوعا قابلا للفهم والتفسير من طرف المتفرج، الذي يستنطق إيحاءات الجسد وحركاته وسكناته.

إن الجسد يحركه في مجال العرض المسرحي شخص ممثل، وهو بذلك محور القص، بحيث يرصد الأحداث ويثبتها في إطارها الزماني والمكاني، ثم يبعثها حية للمتلقي معضدة بالحوار واللغة المنطوقة، ولعل هذا ما جعل العملية التواصلية في العرض المسرحي معقدة، فالمتلقي يبذل جهدا مضنيا

لتوليد الدلالة من مستويات مختلفة ولكنها متزامنة، منها المستوى المكاني والزماني المرتبطين ارتباطا وثيقا بإيماءات الممثلين وحركاتهم، مما يوحي للمتلقي بوجود دلالات فعل وحدث درامي .

إن العرض المسرحي في كليته يتراءى للمتلقي وكأنه صورة مرئية، تحوي صورة الممثلين وحركاتهم، وصورة سينوغرافيا المكان وكذلك أشكال وألوان الملابس والملحقات (أكسسوار). وتتحكم في جلاء الصورة المسرحية وغموضها الإضاءة التي تضفي على الممثلين والمكان والأشياء العتمة أو النور، وبالتالي تهيء الجو النفسي للمتلقي لتقبل الصورة أو رفضها. فمنذ اللحظات السابقة لفتح الستار، حيث تشاع الظلمة عادة في قاعة المسرح، تعمل الإضاءة على تحضير المتفرج من الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال.

و تتحول الحركات والسكنات والضوء والظلام والقول والفعل في العرض المسرحي إلى إشارات وعلامات تفرض على المتلقي فهمها، وتوليد دلالاتها حتى يتمكن من تفسير وتأويل ما يعرض عليه، وهذه العملية قد تكون آنية تستدعي رد فعل آني تكون نتيجته التأثر إذا كان الموضوع دراميا تراجيديا، أو يستفز المتلقي بإثارة الضحك أو السخرية، وقد يبقى الأثر الكلي عالقا في ذهن المتلقي، يفرض عليه عملية ذهنية معقدة لتفسيره، تكون لاحقة لزمن العرض.

و سواء أقام المتفرج بتحليل دلالات العرض آنيا أم لاحقا، فإنه يتعامل مع مجموعة عناصر مسرحية تشكل "علامة نمطية " كما يسمها رولان بارث، فالصورة الصوتية أو الحركية أو الإيمائية أو الإشارية أو الأيقونية دوال تحيل إلى مدلولات تكون تمثلات حقيقية في الواقع أو لها تفسير عقلي يربط بينها وبين الواقع . (5)

و يتفق بعض الباحثين على تسمية تلك العلامات بالعلامات المسرحية، فهي تجمع بين الصورة الصوتية وهي العلامة اللغوية كما حددها فردينان دو سوسير، وبين العلامة الأيقونية وهي صورة مرئية تتجسد من خلال الديكور والموسيقى والإضاءة والممثلين. (6).

إن التحليل السيميائي للعرض المسرحي يفرض على المتلقي المفسر والمؤول للرسالة المسرحية معرفة دقيقة وشاملة لآليات توليد الدلالة وفك شفرات الرسالة، أو بمعنى آخر إدراك طبيعة العلامات السيميائية ومنها العلامات الأيقونية. (7)

تبنى العلامة السيميائية في العرض المسرحي على العلامة اللغوية الدالة والعلامة الأيقونية، أما الأولى فترتكز على أسس التحليل اللساني، والثانية تعمد إلى العلامات المرئية فتحللها طبقا لما تحمله من دلالات، وتفرض على المتلقي فك رموزها.

العلامات المرئية :

تتجسد العلامة المرئية في العلامة الأيقونية، التي تربط بين الشيء المشار إليه وشبيهه في الواقع والتاريخ، فصورة الديكور وملحقاته تدل على البيئة الجغرافية وزمن وقوع الأحداث وطبيعة العادات والحالة الاجتماعية والثقافية السائدة زمن العرض.

و تكون العلامة مرئية كذلك من خلال العلامات الإشارية فالملابس تحدد جنس المتكلم وطبقته الاجتماعية وشخصيته وثقافته وعصره، مما يكون له وثيق صلة بإيماءاته وحركاته وسكناته وضحكاته وصمته.

و من العلامات المرئية نجد الرمزية التي تأخذ دلالاتها من الاتفاق الجمعي أو الثقافة والدين، فالسيف رمز القوة والجبروت والتاج رمز الملك والميزان رمز العدالة. ..و الضحك والرقص رمز السعادة. .(8)

و على هذا يكون مجموع صور العرض المسرحي علامات تستدعي فهمها وتأويلها من طرف المتلقي المتفرج، فالعرض يحرك النشاط الفكري للمتفرج، فيثير جهازه الإدراكي مما يستدعي عملية تفسير العمل الدرامي للوصول إلى أثر كلي موحد للعرض.

" فالصورة المسرحية تمتع وتقنع لتؤثر ". (9)

و هكذا تتضح لنا علاقة المتفرج بالعرض المسرحي، بيد أنه لا يمكننا الحديث عن نمط واحد من المتفرجين، فهم طبقات مختلفة، وعلاقتهم بالعرض متباينة نتيجة ثقافتهم واهتماماتهم، وما أوتوا من أدوات إجرائية لفهم الصورة المسرحية، وبالتالي لا يمكن الجزم بإمكانية تحليل وفهم وتفسير وتأويل العرض المسرحي عند عامة المتفرجين، إلا أن السيميائيات توفر للمتفرج المهتم بالفنون الدرامية أدوات دقيقة لفك شفرات الأعمال الدرامية وصورها، وهكذا فقد يتحول المتلقي إلى عنصر أساسي وفعال في اكتمال العملية التواصلية بينه وبين العروض المسرحية.

اللغة البصرية في السينما :

لقد اتخذ الإنسان منذ الأزمنة السحيقة الصورة لوصف الحياة التي يعيشها، وفي كثير من الأحيان المآسي التي يواجهها، فكانت الرسوم الحائطية البديعة دالة على وجود الحياة البشرية على وجه هذه الأرض، ولم تجد الحضارات المتعاقبة أحسن من الصور لتخليد ما توصلت إليه من معارف، بل إن اللغات القديمة ذاتها كانت عبارة عن رسوم وصور اختير لها أن تكون علامات ورموز للغات منطوقة.

والميل نحو التصوير ميل نفسي قبل كل شيء، فالإنسان يسعى دائما لإصباغ واقعه بطابع جمالي، من خلال إبداع أشكال فنية مختلفة، كما أن تبدل وفناء تلك الأشكال مدعاة للأسف والإحباط، لهذا نلفي الصورة بأشكالها المختلفة من نحت وتصوير (فنون تشكيلية) والصورة الفوتوغرافية والصورة السينمائية تمثل نسخا للأصل الواقعي المحسوس، والعلاقة بين الأصل والصورة مفتاح مساعد للذكرى، فكل صورة ما هي إلا انعكاس للأصل، مما يساعد على مقاومة عبث الزمن، عن طريق خلق أشكال فنية تصور الواقع ولكنها مثالية الطرح تتخذ لها زمنا مستقلا (10).

سنحاول في هذه الدراسة التركيز على الصورة السينمائية دون غيرها، فالإطار السينمائي يمثل النموذج الأسمى للصورة النابضة بالحياة، فالحركة هي الوهم الملفت للانتباه، إذ حركة الصورة منبعها التتابع الذي يقدر بأربع وعشرين صورة في الثانية محولا الصورة الثابتة إلى متحركة مما يوحي بحقيقيتها وواقعيتها.

في البدء كان السينماتوغراف يبنى على تتابع صوري أقصاه ست عشرة صورة في الثانية، لذلك كانت حركة الصور عادية بالنسبة للمشاهد في بداية القرن العشرين، بيد أن تحويل هذا النظام في العرض إلى أربع وعشرين صورة حول العرض إلى حالة غير عادية، تتجلى للمشاهد في سرعة المشاهد، فتبدو العروض هزلية مع أنها في واقعها درامية وتراجيدية.

لم ينته العقد الأول من القرن العشرين حتى بدأت السينما تفرض وجودها كفن تصويري، معضدة بنظام تجاري سمح لها بالانتشار والشيوع، واستمر الحال إلى غاية السادس من جويلية 1927 سنة ظهور أول فيلم سينمائي ناطق " أضواء نيويورك " وأول فيلم موسيقي استعراضي " مغني الجاز ". (11)

و مزج الصوت البشري بالصورة في الفيلم عملية ربط التصوير الفني بالواقع، فالصوت الذي يصدره الشريط حقيقي، ويمكن اعتباره تسجيل حقيقي للصوت الإنساني المتجسد من خلال الممثل، فيغدو بذلك لغة حقيقية.

إن أي محاولة لفهم الصورة السينمائية تفرض لا محالة وصفا دقيقا للغة السينمائية التي بلغت درجة كبيرة من التكامل، منبعه تحديد الأدوات والمفاهيم التصويرية المتمثلة في تفكيك أجزاء الصورة إلى مشاهد Plans ومتتاليات Sequences ومزجها ببعضها لتكتمل بعد ذلك المركبة السردية، إذ يتفق المؤرخون أن السينما الناطقة لم تأت لإلغاء السينما الصامتة، وإنما لاستكمالها بعنصر حيوي جديد هو الصوت بمستوياته المختلفة، من الصوت البشري إلى الموسيقى التصويرية إلى التأثيرات الصوتية الأخرى Bruitage وكلها تعد مجازا لغة قائمة بذاتها.

لقد تمكن الباحثون في ميدان البصريات منذ الثلث الأول من القرن العشرين من إيجاد الآليات التي تتحكم في إصدار الصوت البشري، كما تمكنوا من تسجيله على أشرطة سمعية ثم مرئية، فإذا كانت اللغة نظاما، فإنها تتجلى بوضوح في الأعمال السينمائية، حيث فتح الفيلم الناطق مجالا جديدا لدراسة الأصوات البشرية عن قرب، إذ يمتلك الفيلم من الحساسية الصوتية ما يمكنه من تسجيل أدق الأصوات.

إن قدرة الشريط السينمائي على تسجيل الصوت البشري يؤهله ليكون موضوع دراسة جادة في المجال اللساني حسب النظرية السوسيرية (فرديناد دو سوسير 1908) في بعديها الزمني الدياكروني والآني السنكروني.

فظهور الفيلم الناطق حدث لساني متميز، يساهم في دراسة اللغة المنطوقة في البلد الأصلي، فبعد أمريكا ذاعت الطريقة الجديدة في تصوير الأفلام وعرضها، وهكذا عرفت فرنسا " الأقنعة الثلاثة " 1929 من إخراج

أندري هوغون، وفي نفس السنة عرفت ألمانيا " ميلودراما من العالم" للمخرج ولتر روتمان. وفي آسيا برز قطبان هما الهند ومصر، فقد شهدت الأولى ميلاد أول فيلم ناطق "ألام آرا " سنة 1931 وهي نفس السنة التي صور فيها فيلم " أنشودة الفؤاد " باللهجة المصرية.

و ترتكز الدراسة اللسانية على تتبع خواص كل لغة في إطارها الزماني المحدد، أو معرفة خواص اللغات عبر أزمنة متعاقبة. إن هذا الفصل بين الصورة والصوت البشري إجراء منهجي قد يساعد علماء اللسانيات على استغلال الكم الهائل من الإنتاج السينمائي منذ بداياته إلى الآن في مجال دراسة اللهجات العربية على تنوعها، ولكنه غير ضروري في الدراسة السيميولوجية للصورة، نظرا لتداخل الإطارين اللغوي والإشاري، فكلاهما يحيل إلى نظام العلامة.

و يكفي أن نجري تجربة بسيطة لنتبين أهمية الصوت وتعالقه مع الصورة السينمائية، يمكننا أخذ شريط سينمائي مع تعطيل الصوت فيه ثم نعرضه على مشاهدين في قاعة سينما، لا شك أن المشاهد لن يستمر في المشاهدة إلى نهاية العرض، على الرغم من براعة التصوير، مما يدل على أن الصورة وحدها غير كافية رغم تعبيريتها في الفيلم السينمائي لاكتمال عملية الإبلاغ، ولكن كيف نفسر نجاح الأفلام الصامتة في بداية ظهور الفرجة السينماتوغرافية ؟

لقد واجه العاملون في حقل السينما في بداية القرن العشرين نفس المشكلة في العروض، بالرغم من احتواء الأفلام على العنصر القصصي

المشوق، إلا أن العروض كانت تبعث الملل عند المشاهد مما دفع بأصحاب قاعات العرض إلى الاستعانة بالموسيقى لتقريب الدلالات، وبما أن الفيلم لا يمكنه تسجيل الموسيقى، فقد كان في كل قاعة مجموعة موسيقيين يتابعون اللقطات ويمزجونها بمقاطع موسيقية حية، ليتمكن المشاهد من التمتع بعرض الفيلم، مع الإشارة إلى أن أول من مزج الموسيقى بالعروض الترفيهية هو الفيزيائي البلجيكي إتيان غاسبار روبير في نهاية القرن الثامن عشر(1798)، إذ كان يعرض بعض الحكايات المروعة عن طريق " المصباح السحري " المعتمد على طريقة الظل، ولكي يبعث في نفس المشاهد الإحساس بحقيقة الصورة كان يمزج العرض بمقاطع موسيقية. (12)

غير أن الصورة المتحركة في المجال السينمائي والتلفزيوني تحمل دلالات دقيقة إذا مزجت بحالات الصمت في مواقف معينة، تساعد على إثارة التشويق في السرد، ففي كثير من الاحيان يلجأ المخرجون السينمائيون إلى الصورة وحدها وحذف الصوت الملفوظ والموسيقى المصاحبة، فيتحول الصمت حينئذ إلى سند للصورة في التعبير عن دلالات الخوف أو الفزع أو القلق، وهذا ما يطلق عليه " بلاغة الصمت ". (13)

لقد اكتمل العرض السينمائي مع اختراع آلات التصوير المازجة بين الصورة والصوت، فكانت بذلك نهاية حقيقية لبداية السينما، وإذا كان بإمكان الباحثين استغلال المادة اللسانية في الإنتاج السينمائي، وتطبيق كافة النظريات اللسانية عليها، بالمقابل تبقى الصورة مجالا خصبا للدراسة.

إننا من وجهة نظر دي سوسير نعتبر الصورة نظاما من العلامات غير اللغوية واللغوية معا, فالفيلم يحتوي على صورة لها دلالتها في زمن المتلقي مع تلقيه اللغة الصوتية في آن واحد, كما يمكننا أن نعتبر أيضا الصورة السينمائية واقعة قابلة للملاحظة ومرتبطة بحالات الوعي منتجة بقصد التعريف عليها أي يمكن دراسة الصورة على أنها مجال خصب للدراسة في ميدان السيميائيات.

تحوي الصورة على غرار الصوت اللغوي نظاما متميزا يعتمد على الإشارة والعلامة والرمز من خلال مجموعة أيقونات يلجأ المشاهد إلى تأويلها إلى معان ضمنية، وهذا ما أفضى ببعض الباحثين إلى القول بوجود علامة أيقونية.

ولما كانت الصورة قابلة للتجزيء , فقد ابتكر المصورون والباحثون في المجال السينمائي طرقا متنوعة لتفكيكها، من خلال تقنين فنيات التصوير بالتقطيع أي فصل الأحداث أو الأجزاء المستقلة كما يسميها كريستيان ميتز بعضها عن بعض في مجال التركيب وارتباطها ببعضها ارتباطا عضويا في العمل الإبداعي.(14)

و كانت النتيجة تقسيم السيناريو إلى مشاهد ومتتاليات ومناظر، كما قسمت الأخيرة إلى أقسام منها المنظر الكبير والمتوسط , منظر أمريكي وزوم ومنظر شامل. ..(15)

و كل منظر يأخذ موقعه الدلالي في علاقته مع المناظر السابقة أو اللاحقة، فتكون بذلك حركة مجموع المناظر هي الخطاب الذي يتوخاه الشريط في مراميه العامة.

فالمنظر السينمائي يحمل في علاقته مع المناظر الأخرى شحنة رمزية دورها المحسوس تفادي الانقطاع بين المناظر المتتابعة.والأجزاء المستقلة ليست مستقلة فعلا أو على الأقل هي مستقلة نسبيا, ولكنها أجزاء حقيقة وكل جزء لا يأخذ معناه إلا باعتبار الكل.

إن تجزيء الفيلم إلى مشاهد ومناظر عملية متوازية مع كتابة السيناريو، تجسدها الكاميرا على شكل محسوس في الشريط، كما يتدخل المخرج لإضافة بعض الأشكال التعبيرية في مرحلة التركيب منها المزج Enchaîné والحلول بالظلام (Fondu en noir) وهي رموز مجازية لها دلالتها من حيث واقعية الزمن وحضوره المستمر في سيرورة الأحداث طبقا للرسالة المتوخاة من العمل الدرامي.

فتجزيء السيناريو إلى مقاطع حتمية تقنية فرضتها عملية تقعيد كتابة القصص المصورة، وبالتالي نشوء لغة خاصة بالصورة تدرج ضمن نظام من العلامات اللغوية المتميزة، ترتكز أساسا على الصورة كوسيلة للتعبير والتواصل، في حين تتحول بعض التقنيات المستعملة في التركيب إلى بصمة أسلوبية في يد كل مخرج، لتغدو في الأخير لغة الصورة خاصية فنية بيد كل مبدع لكي لا يتحول الشريط إلى نسخ مباشر للواقع أو نسخ للأعمال الأدبية.

يمكن أن نتخذ الصورة في حركتها وتتابعها وترابطها وتكاملها مجالا للدراسة، وإن كثيرا من الباحثين في المجال السمعي البصري يحاولون دراسة الصورة على أنها نوع من اللغات، وقد أفضى بهم هذا إلى اعتبارها نظاما من العلامات اللسانية ونظاما نحويا مثلما تكون الكلمات في التراكيب اللغوية، ومن هؤلاء كريستيان ميتز (C.Mets) في مؤلفه اللغة والسينما 1970 Langue et cinéma ، وبعضهم الآخر يرى في الصورة نظاما بلاغيا مثل رولان بارث في بحثه: بلاغة الصورة(1964) Rhétorique de l'image.

والحقيقةإن الصورة في ثباتها (الفوتوغرافية) أو في حركتها (الشريط السينمائي والتلفزيوني) تشكل في جوهرها لغة متميزة تستدعي البحث عن الأسس التي تنبني عليها، وذلك استنادا إلى مباديء السيميائيات العامة التي تركز على دراسة العلامات بصفة عامة دون تميز للعلامة اللغوية وغيرها، هذا ما أشار إليه دو سوسير ضمنا حين تعرض إلى السيميائيات.

" اللغة نظام من العلامات يعبر عما للإنسان من أفكار.... يمكن مقارنته بأنظمة أخرى ، بألفبائية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وصور وآداب السلوك وبالإشارات الحربية". (16)

كما نجد من جهة أخرى لساني آخر هو إيريك بويسانس(E.Buyssens) في مؤلفه " اللغات والخطاب "(1943) يرتكز في دراسته على العلامة اللسانية وكذا مجموع أنواع العلامة.

ترتبط الصورة بمجموع الصور في ذهن الملتقى، و تتحكم فيها مجموعة العلاقات الذاتية ومجموع الصور الذهنية، وهي الموجه لتأويل الصورة تأويلا حرا حسب شارل سندرس بيرس.

يبنى تأويل دلالة الصورة السينماتوغرافية على مجموعة الأحاسيس التي تثيرها الصورة المرئية ، والتي تتحدد على إثرها الصورة المؤولة من مجموع الصور الذهنية عند المشاهد.

تعتبرالصورة في تجزيئها علامة دالة، بيد أنها تختلف اختلافا جذريا عن الرموز الأخرى التي تقترح وتوحي بما تعبر عنه، فهي رمز بالوظيفة أي أنها تحيل على الرموز مباشرة فكل منظر في علاقته مع المشاهد يمر عبر مراحل ثلاثة هي:

الصورة المبدعة ← الصورة الحقيقية ← الإحساس.

فالصورة الحقيقية ملموسة وإن كانت تكتنفها بعض الخدع في نهاية المطاف إلا أنها مستقاة من واقع حي خزن في الشريط على شكل واقعة درامية وفقا لمتطلبات التجارة السينمائية، وعلى هذا الأساس يستقي منتج الصورة ومبدعها من الواقع ما يلائمه من خلال تصوير أمكنة معينة مثلا

ويصبغها بطابع فني تشويقي يفرض على المشاهد رؤيته وهنا يكمن الجانب الإبداعي في الصورة السينماتوغرافية.

إذا أمكننا المقارنة بين الكتابة والصورة فإننا نجد أن الكاتب يستعمل اللغة للتعبير عن أفكاره وهو في ذلك يتبع سنن الكتابة واللغة، بينما نجد المصور يتخذ الكاميرا أداة للتعبير فهو يرى العالم من خلال العدسة وبهذا تغدو هذه الأخيرة أداة للكتابة.

تلتقط الكاميرا من الواقع والطبيعة كل شيء بيد أن الفرق بين التصوير الفني والتصوير الحافي، هو تحديد إطار التصوير وطريقته، لذلك وجدنا كبار المصورين قد ابتكروا لغة خاصة من خلال تحديد أنواع المناظر والمشاهد الواجب إتباعها.

وقد رأينا العديد من الباحثين يحاولون جادين وضع القوانين التي تؤسس لغة الصورة ، محتذين بذلك بالدراسات اللسانية، ومن المحاولات التي تجلب الانتباه ما قام به كريستيان ماتز Christian Metz من تقسيم الواقعة الفيلمية إلى أجزاء مستقلة تمثل أنماطا نحوية أو أنماطا ركنية.

وهذا التقسيم يشبه إلى حد كبير ما قام به اللسانيون من تجزيء الكلام إلى جمل(ركن اسمي- ركن فعلي) ومورفيم ومونيم.(17)

فالخطاب هو الفيلم، وأجزاؤه ستة أولها المشهد Scène وهو بمثابة الفقرة في النص، ويليه المتتالية Séquence التي تشبه الجملة في اللغة.

أما الأنواع المتبقية فتمثل أنماط التصوير، أي الطرق التي تتحول بها الصورة العادية إلى صورة مميزة لها تعبيرها الذي يؤثر في إحساس المشاهد، فالصورة السينمائية تفرض على الملتقى ثلاثة عناصر أساسية لفهمها وتحليلها، وتتمثل هذه العناصر في عملية إدراك الصورة تليها عملية إعادة بناء الصورة مما يثير الذاكرة الآنية للمشاهد التي تحيله على مفهوم عقلي أو عاطفي أو خيالي.

يقترح كريستيان ميتز في عملية تحليل أجزاء الصورة إلى أنماط ركنية أربعة أركان أولها الركن المتتالي Syntagme Altérnant الذي يعتمد تقريب المتتاليات (المشاهد) في محاولة للمزج بين فروع الأحداث المختلفة والمتناقضة أيضا، ويمثل لذلك بصورة القاتل والميت معا،أو حين يمزج بين حالتين مختلفتين منها إنسان يضحك فرحا، يواجهه آخر حزين جدا. (18)

و هناك نمط ركني آخر هو الركن التكراري Syntagme Fréquentatif المتمثل في تجزيء المشهد إلى متتاليات متماسكة مثل تصوير شخص في الصحراء، فإن اللقطات المتتالية متماسكة منها منظر السماء والشمس والرمال والرياح..

كما نجد كريستيان ميتز يؤكد على الركن الوصفي Syntagme Déscriptif ويطبق عادة على وصف الأشياء الجامدة وأحيانا الأشخاص.

وأخيرا المنظر المستقل المتمثل في تصوير الأشياء التابعة للحديث التحاوري.

إن هذا التقسيم في حقيقته محاولة جادة لوصف أجزاء الخطاب السينمائي، فالسينما ترتكز على لغة مجردة تحول الفيلم إلى خطاب يعتمد على نسق سردي متميز، ولا يمكن فهم هذا الخطاب ولا هذا النسق السردي إلا إذا تمكننا من تحليله إلى أجزاءه، فالجزء يفضي إلى الكل.

ونستنتج أن الصورة في الحقل السينمائي لها أبعاد هامة، باعتبارها وحدة مستقلة أو متداخلة مع المجال اللغوي عن طريق مزج الصورة بالصوت، فهي تفتح مجالا واسعا للدراسة في مجال السيميائيات باعتبارها علامة ورمزا ، ويمكن عندئذ للسيميائي أن يغوص في أعماقها ليكشف مدى تأثيرها على المشاهد المتلقي.

كما يمكننا إدماج الصورة التلفزيونية ضمن نفس النظام الذي تبنى عليه الصورة السينمائية، والفارق الجوهري بين الصورتين هو نسبة الامتداد الزمني في التصوير، ففي حين لا يتجاوز المنظر في السينما بضع ثوان، فقد يطول أكثر من ذلك في تصوير المسلسلات التلفزيونية، أو بعض الحصص الترفيهية، كما يتميز الفيلم التلفزيوني بطريقة خاصة للفصل بين المشاهد عن طريق الحلول بالظلام ، أما باقي أنواع المناظر والمتتاليات فتكاد تكون نفسها في التصوير السينمائي والتلفزيوني، مما يؤكد أن للعروض السينمائية والتلفزيونية نفس النظام ونفس اللغة التصويرية..

سيمياء العروض :

إن تأكيد تأثير العروض الدرامية على المشاهد والمتفرج يدل على تفاعل ذات المتلقي مع العروض، أي وجود حالة إدراك لدلالات المشاهد المعروضة.

فالمشاهد يتعامل مع مجموعة مشاهد، وهي بدورها مجموعة صور، والصورة حاضرة في العروض الدرامية الفنية، سواء عن طريق التخزين البصري أو التخزين التذكري، المرتكز على المعارف الشاملة للمتلقي – المشاهد.

فالعروض المسرحية المباشرة تثير في المتفرج مخزونه البصري، مما يمكنه من فهم الحدث والمواقف، بينما نجد الفيلم السينمائي والتلفزيوني يثير في متلقيه نفس المخزون البصري ولكنه يحيله إلى واقع مماثل، وعندئذ فقط يفهم المشاهد المواقف المتماثلة والأحداث المتشابهة.

وبناء عليه فإن المشاهد يحلل ويفهم بل يؤول الكثير من المشاهد المعروضة أمامه، وهذا يدل قطعا أن العروض حاملة لدلالات خاصة تؤثر في كثير من الأحيان في المتلقي، إذ يقوم بعملية تحليل وفهم العروض عبر قناة محددة هي صور العرض.

إننا من خلال هذا البحث الموجز المبسط، نحاول دراسة الصورة المتتابعة المتحركة دراسة سيميائية، حسب ما توصل إليه السيميائيون، بداية من دي سوسير وشارل سندرس بيرس ومرورا بآراء إريك بويسنس وجورج مونان ورولان بارث وكذلك أمبرتو إيكو.

لقد حدد فردينان دي سوسير في البداية معالم السيميائيات بأنها دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، إذ العالم يضج بالعلامات غير اللسانية، الكثير منها دال وبعضها غير دال، ولكن تبقى اللغة البشرية هي أحسن تلك العلامات لاحتوائها على نظام منسق متميز وفعال في التواصل بين بني البشر. (19).

فاللغة باعتبارها نظاما تشبه نظام الكتابة وألفبائية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصور الآداب والسلوك والإشارات الحربية وغيرها كثير. ..(20).

و هكذا عرفت الدراسات الحديثة ميلاد علم يهتم بالعلامات، وكان ذلك متزامنا مع أبحاث الأمريكي شارل سندرس بيرس (1839 -1914) حول وظائف العلامات انطلاقا من أسس معرفية وفلسفية، وبهذا تجلت ملامح العلامة سيميائيا على أنها وجه من وجوه إواليات الإدراك، فالأشياء في الوجود لا تحيل على ذاتها كأشياء وإنما تشتغل ضمن نسق يحدد دلالاتها.

و قد أكد دوسوسير على وجود نظام من العلامات غير اللغوية، في حين يرى بيرس شارل إن الكون شبكة غير محدودة من العلامات، فكل شيء يشتغل كعلامة ويدل باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة. (21).

إن إدراك سنن العلامة يمر حتما عبر تحديد مسبق للعلاقة بين العلامة التي يسميها بيرس الماثول (représentamen)والموضوع (objet) وعملية التوسط التي يقوم بها المؤول (22) أو المفسرة (intérpretant) للربط بين الجزئين (23).

فالمؤول في نظر بيرس هو المدرك لعملية إنتاج الدلالة بين الماثول (العلامة) والموضوع المحال إليه، أي بين الأشياء في الواقع وبين ما تمثله من دلالات وعلامات.

تبنى العلامات سواء اللغوية منها وغير اللغوية على عنصرين هامين هما الدال والمدلول، كما أن العلاقة بينهما في المجال اللغوي اعتباطية، غير أن العلاقة في المجال غير اللغوي تعتمد على مبدأ التشابه والتناظر.

إن مبدأ التناظر هو المميز الفعلي للعلامة المرتكزة على الصورة، سواء أكانت تلك الصورة ثابتة كاللوحات الفنية أو الصور الفوتوغرافية أو الصور غير الثابتة مثلما نجد في السينما والتلفزيون. ، ويمكن أن ندمج معها العروض شبه صورية كالعروض المسرحية.

لقد أكد العديد من الباحثين في مجال الصورة والبصريات على أن العين البشرية تشتغل بنظام الكاميرا المستعملة للتصوير في الأفلام السينمائية، والمصور هو الإنسان ذاته، حيث يلتقط ما يشاء من المشاهد أمامه وبهذا فهو يضبط اللقطات تماما مثل الكاميرا، ثم بعد ذلك يخزنها في الذاكرة، وهذه الحالة تثبت وجود قانون للاتصال البصري، وهو ما أطلق عليه هنري أجيل " الأثر الجليدي " (effet iceberg).

إلا أن ما يفرق بين التقاط الصور بالعين الإنسانية هو الشمولية، فالعين لها القدرة على التقاط مجموعة صور ومشاهد في نفس الوقت، بينما تبقى الصورة الاصطناعية جزئية، تظهر وتخفي أشياءا في نفس الوقت، فهي عجيبة وفعالة، و لذلك تعتبر علامة أيقونية. (24)

تقوم الصورة في جوهرها على التماثل والتشابه بين دالها ومدلولها، فالأول يحيل على الثاني والثاني يحيل بطريقة آلية على الأول، بيد أن مدلول الصورة المرئية يتجاوز في علاقته مع الدال في كثير من الأحيان التجسيد التماثلي الذي يفضي إلى العلامة الأيقونية، ويغدو من الضروري البحث عن مدلول الصورة خارج علاقة التشابه، وذلك حين تكون الصورة تعبيرية وليس تبليغية، فالمؤول في هذه الحالة يحاول استنطاق الصورة وتوليد دلالاتها بالاستعانة بمجموع المعارف القبلية لديه، بحيث تكون له ما يدعوه أمبرتو إيكو "البنية الإدراكية "Le Code De La Reconnaissance المانحة للدلالات، والسابقة في الوجود للعلامات الأيقونية .

" إن البنية الإدراكية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات الدليل ". 25)

فالبنية الإدراكية يستقيها المتلقي المشاهد من التسنين الثقافي السائد في مجتمعه ومحيطه أو خارجه إذا كانت الصور ومضامينها تحيل على مجتمع ومحيط أجنبي، فالصورة التي تتمثل كعلامة أيقونية قد ترتبط بمدلول فني مثل الرقصات أو الحركات الإيحائية للممثلين، وقد ترتبط أيضا بمدلول اجتماعي مثل مواقف وتصرفات أشخاص ينتمون إلى مجتمعات خاصة مثل مواقف الهنود الحمر في أمريكا، كما ترتبط بمدلول ديني أو فلسفي مثل مواقف الساموراي الياباني....

و على هذا تصبح البنية الإدراكية لدى المؤول والمتلقي هي المساعدة على تحديد العلاقة بين دال الصورة ومدلولها بناء على علاقة المشابهة بالواقع، غير أن تلك المشابهة قد تتخذ دلالات مختلفة وفي بعض الأحيان متباينة.

السيمياء والتلقي التواصلي :

يبدو أن الدراسات السيميائية عرفت سنة 1943 منعرجا متميزا، ففي نفس السنة صدر كتاب " اللغات والخطاب " لإريك بويسنس، حيث أكد فيه أن الدراسات السيميائية تعتمد الجانب التواصلي من الخطابات، كما تجلى هذا الاتجاه أكثر مع المؤلف الثاني " التواصل والتعبير اللساني " الذي طبع سنة 1967 ببروكسل. (26)

كما سار على نفس النهج كل من لوي. ج. بريطو مع " الرسالة والإشارات (باريس 1966) و" السيميولوجيا " (1968) وكذلك أندري مارتيني " مفاتيح السيميولوجيا " (1973).

و قد رأى إريك بويسنس إن هدف الدراسات السيميائية يكمن في تبيين طرق التواصل، مما يفرض على الباث قصدية في الخطاب، وبناء عليه يقسم أصحاب هذا الاتجاه العلامة إلى دال ومدلول وقصد. (27).

" تفرض علينا وجهة النظر السيميائية اللجوء إلى الوظيفة الأولية للغة: التأثير على الغير ". (28).

يتفق كل من جورج مونان وأندري مارتيني ولوي بريطو مع إريك بويسنس حول وجوب القصدية في الخطاب، مما ينجم عنه إبعاد كل العلامات الدالة التي لا تتوفر على القصدية، وعلى هذا الأساس تتحول الدراسات السيميائية إلى تحديد سنن التواصل.

إن التواصلية حسب بويسنس وسيلة للتأثير على الغير قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده. (29).

و هكذا تبنى أصحاب هذا الاتجاه ما يعرف ب "سيمياء التواصل "، كما جعلوه نظير السيميولوجيا التي بشر بها فردينان دي سوسير ونادى بها شارل سندرس بيرس.

ولكي يتم بناء التواصل السيميائي يجب المرور عبر محورين أساسيين هما محور التواصل ومحور العلامات، أما المحور الأول فيرتبط أولا بسنن التواصل اللغوي وتحديدا الفعل الكلامي، الذي يمر حتما من المتكلم إلى السامع والمتلقي، كما يرتبط المحور الأول دائما بالإبلاغ غير اللغوي، الذي يتجسد بأنظمة مسننة ترتكز على الإشارات، فهي علامات دالة، فالدوائر والمثلثات ومنها علامات قانون المرور هي إشارات نسقية وهناك اشارات لانسقية مثل الملصقات الاشهارية، كما نجد إشارات ذات طبيعة شاملة مثل الشعارات المستعملة للدلالة على هوية السلع والمؤسسات والهيئات.

أما محور العلامات فيسير أين تسير العلامات، ويتجسد على شكل إشارات أو مؤشرات أو رموز أو أيقونات. (30)

إذا أخذنا مجموع التقسيمات المذكورة وطبقناها على مجال العروض الدرامية (المسرح والسينما والتلفزيون) سنجد لها حضورا فعالا، يوجه المتلقي إلى فهم الخطابات الصادرة عن تلك الأشكال من التواصل.

و مما يجدر التنبيه إليه أن الاستعراضات في مجال الفنون الدرامية تتأسس من خلال مجموعة ركائز هي النص (السيناريو) وهو سابق في الزمن، يليه التمثيل أو التجسيد أو التشكيل الحركي الذي يسايره الإخراج، وقد يليه في حالة الفيلم السينمائي التركيب (المونتاج) وهو بنية الفيلم، حيث يقوم مركب الفيلم بترتيب اللقطات والمشاهد لتوافق النص المكتوب في دقائق سير أحداثه ومواقفه، ولذلك يشترط في تصوير الفيلم وجود ما يسمى بالسكريبت (Scriptgirl)أو (script boy .)

و قد يلجأ مركب الفيلم إلى الخدع السينمائية التي تضفي على اللقطات المصورة طابعا سحريا إيهاميا، إلا أن مهمة المركب هي تجسيد بنية الفيلم بتحديد ملامحه السردية.

و لقد كان " التأثير الكولوشوفي " أول تجربة في تاريخ السينما تبين أهمية التركيب في العرض السينمائي، فقد قام ليف كولوشيف Lev Koulechev بمزج مجموعة صور لا رابط بينها ومع ذلك تحصل على مشاهد متناسقة ذات دلالة .

ففي سنة 1919 جمع كولوشف مشاهد مصورة للممثل الروسي موسجوكين ومزجها مع ثلاثة مشاهد مما أنتج ثلاثة مواقف انفعالية منها صورة الممثل ومشهد امرأة عارية في مقعد وثير فكان موقف الإغواء، ومشهد

الممثل مع صحن من المأكولات مما دل على الإحساس بالجوع، وكذلك مشهد الممثل موسجوكين أمام جثة هامدة مما يوهم بحالة الحزن. و كان استنتاج كولوشيف إن التركيب وسيلة هامة لإنتاج الدلالة في السينما. (31)

أما سرغي إيزنشتاين فقد اعطى بعدا جديدا للصورة والتركيب السينمائي، فالصورة الملتقطة من الواقع ومن الحياة مجرد صورة منعزلة وساكنة، معناها محدد ودقيق، وحين تمزج بمجموعة صور أخرى تصبح نابضة بالحياة، وستنتج أفكارا ومجازات ورموز جديدة . و بهذا يتحول المنطق السردي للفيلم إلى فعل جمالي بمساعدة المونتاج، فجوهر الفن الفيلمي في نظر إيزنشتاين هو خلق واقع سيكلوجي جديد من خلال المونتاج الإبداعي. (32)

" يجب على الصورة الذاتية أن تنمو من خلال الفكرة المعممة، أو أن يتم تفكيك المخطط العام إلى أجزاء صغيرة متناثرة كي تجمع من جديد ضمن الوحدة الفنية والفكرية للعمل".(33)

كما تطرح علينا أيضا علاقة النصوص المكتوبة بالعروض، فلا يمكننا في حقيقة الأمر الحديث عن عروض بدون نصوص مكتوبة سلفا، فمنذ أن عرف الانسان المسرح لم يشذ عن القاعدة، وما يقال عن المسرح نؤكد عليه في السينما والتلفزيون، باستثناء الأفلام السينمائية الصامتة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ كانت مرحلة تأسيس فن سينمائي يبنى على سرد القصص.

كما لا يمكننا الحديث عن عرض درامي بدون ممثلين، بل إن العروض بأنماطها المختلفة دعامتها الأولى الممثلون.

يمكن إحصاء الآلاف من المسرحيات والأفلام السينمائية والتلفزيونية، وبالمقابل قد يتمكن عدد قليل من الممثلين من تشخيص عدد لامحدود من العروض، بل إن بعض الممثلين في العصر الحديث قد تتجاوز مساهماته المئات من الأعمال الدرامية، وقد تتشابه الأعمال أو تختلف إلا أن الممثل يبرز دائما في اللافتات الإعلانية، وتذيع شهرته بعد كل عمل، ولا يحس المشاهد بالملل والسأم، إذ يغدو كل عرض عملا منفردا ومتميزا عما يسبقه، ما عدا بعض الممثلين النمطيين، الذين يكررون أدوارهم مع كل عمل جديد.

قد لا يقدم المتفرج والمشاهد على دخول قاعة المسرح والسينما لولا الاتفاق التواصلي الكامن في جوهر العروض الدرامية، ولكي تتم العملية التواصلية لابد من توافر وسائل إجرائية تمكن المتفرج من فهم وتحليل مضامين الرسائل البصرية، ومنها إواليات فهم دلالة الأيقونة البصرية، والعلامة اللغوية.

العلامة اللغوية :

في البدء كانت الأفلام السينمائية صامتة تتخذ الصورة لغة بصرية للاتصال الجماهيري، ومع نهاية العشرينات من القرن الماضي ابتكر المختصون في عالم البصريات الفيلم الناطق، أي كيفية جديدة لربط الصوت

بالصورة، مما أضفى على الفيلم حيوية اللغة البشرية وطقوس الحوار في ظل سردية قصصية متميزة، وبهذا أثرى الصوت اللغوي الصورة مما أدى إلى وجود تواصل لساني بين العرض والمشاهد.

في هذا المجال من البحث يمكن تطبيق جميع خصائص اللسان البشري على الملفوظ الصوتي الموظف في الفيلم السينمائي والتلفزيوني، ومادام السرد الفيلمي يستعين بالحوارات بين الشخوص يعتبر إذن مادة لغوية قابلة للتحليل والدراسة، اعتمادا على النظرة السوسيرية المرتكزة على اللغة الصوتية دون غيرها من اللغات الأخرى كاللغة المكتوبة، مع أن لهذه الأخيرة حضور فعلي مهم من ضمن عناصر الفيلم المختلفة.

ويمكن القول إن الأفلام الناطقة تعتبر نسخا مباشرا للغات مختلفة ومتباينة، وبخاصة لغات الشعوب الرائدة في الفن السينمائي والتلفزيوني كفرنسا وأمريكا وإيطاليا وأنجلترا ومصر والهند.

إن من خصائص اللغة المستعملة في السينما منذ بدئها إلى الآن، أنها لغة الاستعمال اليومي أي اللغة الدارجة، مما يعطيها أهميتها التحليلية فهي لغة طبيعية، تخضع لتحولات المجتمع وتتبدل حسب ما يطرأ عليه من تغيرات في السلوك الثقافي والاقتصادي، وهذا يدعو الباحثين إلى وصف وتحليل مظاهر اللغة في مجتمع من المجتمعات، استنادا إلى الإنتاج السينمائي والتلفزيوني في نفس المجتمع.

و من ناحية أخرى، تأخذ اللغة الصوتية أهميتها، أنها سند للصورة، وهذا ما أشار إليه الكثير من الباحثين .

وظيفة اللغة الصوتية:

لقد تعرض رولان بارث لأهمية اللغة البشرية، المتمثلة في الصوت الإنساني المطابق لتموجات الصورة في خضم حديثه عن سيميائيات الصورة، فالصورة تحمل إواليات الدلالة، و لكنها تعضد باللغة تارة وبالموسيقى تارة أخرى لتبلغ الرسالة للمشاهد.

و لتبليغ الرسالة تستعين الصورة بالملفوظ الصوتي، المتجسد على شكل حوار أو مناجاة، وهي طريقة تفرض على المتلقي اندماجا كليا، بحيث يتحول إلى مستمع ومشارك في الحوار، فطرق التصوير السينمائي المجزأة والمقسمة إلى مشاهد ومتتاليات تلغي الحواجز بين المتكلم في العرض والسامع المتفرج، مما ينشأ عنها عملية تواصلية فعلية بينهما. (34)

و يمكن تحديد وظيفتين بارزتين للملفوظ الصوتي في الفيلم المصور، وهما الترسيخ والربط.

يستعمل صاحب السيناريو المتخصص في الحوارات، (يجب التأكيد على أن السيناريست لا يكون في كثير من الأحيان هو صاحب الحوار) اللغة الحوارية لمساعدة المشاهد على فهم الحدث وبالتالي فهم الدلالة بدقة، وهذا ما يسميه بارث الترسيخ.

أما الربط فيقع حين تكون الصورة واضحة الدلالات، ثم تعضد بالحوار ، الذي يضيف إلى الصورة دلالات جديدة غير واضحة. (35).

و سواء تعلق الأمر بالترسيخ أو بالربط، فإن أهم وظيفة للغة الصوتية هي الاتصال، ومثلما حدد دوسوسير شرط التواصل بالفعل الكلامي بوجود باث (متكلم) ومتلقي (مستمع) ومادة كلامية تتجسد عبر الصورة الصوتية – السمعية، أو بعبارة أخرى دال ومدلول، فإن نفس العملية تتجسد في الفيلم السينمائي والتلفزيوني.

و في مرحلة ثانية تتأكد علاقة الباث بالمتلقي من خلال الإرسالية أي الرسالة التي يبثها الباث للمتلقي.

" مخطط الاتصال يمكن أن يعرف بخمسة مفاهيم لسؤال :

" من يقول ماذا، عبر أي قناة، ولمن وبأي تأثير ؟ " (36).

فالباث يبلغ رسالة عبر قناة لسانية أو غير لسانية لمتلق معين بغرض التأثير عليه.

في مجال العروض الدرامية، السينمائية والتلفزيونية نجد الباث هو الممثل يبلغ رسالة لسانية لمتلق أول هو الممثل المشارك في التمثيل ومتلق ثان هو المشاهد الذي يتأثر بالرسالة اللسانية، أما الفيلم ككل فيتحول إلى رسالة أيقونية (صور، مشاهد، لقطات) يلتقطها المتلقي محاولا فهم دلالتها.

باث(ممثل 1) ––––––رسالة ––––––––متلق 1 (الممثل)

باث (الممثلين)----- رسالة --------متلق2(المشاهد)

فالعروض المسرحية والسينمائية تقام لمشاهد كائن في فضاء مكاني وزماني محدد، وهذه الحالة التواصلية مقيدة بشروط الاتصال، وبخاصة الاستقبال الجيد للرسالة، فحالة التشويشات تعرقل العملية التواصلية، ومنها رداءة الصوت أو رداءة الصورة، أو حالات تشويش داخل القاعة أو في مكان وجود جهاز التلفاز.

و مع أن بعض الباحثين يرفضون هذا التوجه التواصلي في العروض أمثال جورج مونان، الذي يرى استحالة تحول المتلقي إلى مرسل إليه في حالة التلقي الاستعراضي، إلا أن الكثير من الباحثين المحدثين ومن بينهم ريتشارد شيشنر، يجعلون الجمهور المتلقي أساس العملية التواصلية في العروض، بل إن العروض بدون جمهور لا يمكن أن توجد.

" يقوم التفاهم الرئيسي على أساس كون الحضور لا يحق له أن يشارك مباشرة في الفعل الدرامي الواقع على المسرح ولا أن يجبر على ذلك " إرفينج غوفمان. (37)

إن المتلقي مشارك في العملية التواصلية بطريقة غير مباشرة، أي أنه يستقبل دون أن يبث، لذا نلفيه يتأثر وينفعل بالبكاء والقلق والتعصب والضحك، محاولا بهذا الاندماج الكلي في العملية التواصلية.

نسق التواصل غير اللساني :

يتجسد التواصل غير اللساني في العروض المسرحية والسينمائية والتلفزيونية عبر سنن إشارية، فالملامح والحركات علامات أيقونية مقصودة عند الممثل المسرحي وكذلك الديكور والاضاءة والملابس.

" المسرح مركب ظاهرة، تشارك في تعامل المؤدي –المشاهدين، أي إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساسا له ". (38)

أما الفيلم السينمائي فيجلي الحركات والملامح عبر مشاهد مصورة، تحددها زاوية تصوير عدسة الكاميرا، ولكنها تمنحها بعدا أيقونيا ومن ثم بعدا دلاليا .

إن العرض الفيلمي يرتكز أساسا على مجموعة أنظمة دالة، منها اللغة الملفوظة وكذا الموسيقى والأثر الخطي والضجيج والديكور والملابس، بيد أن أهم نظام يميزه هو الصورة المتحركة غير الثابتة.

فكل لغة من تلك اللغات القصدية والدالة يمكن أن تدرس ضمن علم مستقل يهتم بتجسيد العلامات فيها، بحيث تستقل عن لغة الصورة في الأصل وتندمج معها في الإبداع السينمائي لتشكل لنا لغة جامعة تضمها مجموعة، وهذا ما أشار إليه رولان بارث وهو يحاول تحديد مفاهيم السيميائيات ومصطلحاتها ومضامينها، فثمة فرق دقيق بين السيميوطيقا (

وهي مايطلق عليها أيضا السيمياء Semiotique) التي نادى بها ش. س. بيرس والسيميولوجيا أوالسيميائيات(Sémiologie) التي قال بها ف. د. سوسير، حيث تنصرف السيميوطيقا إلى دراسة طبيعة بعض الأنظمة الدالة ومنها الصور السينمائية المتحركة والفوتوغرافية الثابتة وكذا اللوحات الفنية (الفنون التشكيلية)، مما ينتج لنا عدة علوم منها سيميوطيقا السينما أو سيميوطيقا المسرح أوالتلفزيون أوالفنون التشكيلية. ..

و تعد السيميولوجيا علما جامعا، يدرس تجسيد تلك الأنظمة ضمن الحقل الدلالي السيميائي. (39).

و بهذا التحديد كما تجسده مدرسة باريس السيميائية، يمكن اعتبار المسرح والسينما والتلفزيون أنظمة دالة، تأخذ الدلالة فيها مظهرا تجسيديا من خلال الصورة.

فالصورة في العروض الفيلمية تحيل على حقيقة خيالية، أي أنها صورة لوجه من أوجه العالم ولكنها تجسيد فعلي له، (40) فالصورة دال يحيل على مدلول موقف وحقائق، والبحث عن العلاقة بينهما يوجد العلامة الأيقونية.

إن البحث عن طبيعة العلامة الأيقونية في الرسائل البصرية هو بحث عن طبيعة المتلقي – المشاهد أو المؤول كما ينعته بيرس، وبناء عليه تفرض هوية العروض تحديدا منهجيا للدراسة، فمسرحيات العهد الإغريقي والقرون الوسطى والفترة الإليزابيثية والمسرحيات الفرنسية والإنجليزية والألمانية يستقبلها نوعان من المتلقين هما :

1 –متلقي من أصل ثقافة النص.

2 –متلقي غريب عن ثقافة النص.

و كلا المستقبلين يدركان دلالات العروض المقدمة في أي عصر من العصور، تبعا لتجربتهما الإنسانية النابعة من عمق قيمهما الثقافية.

" فالعلامات البصرية ليست منفصلة عن التجربة الإنسانية بل هي وليدة تسنين ثقافي. .الوقائع البصرية " لغة مسننة " أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل".(41).

فالدوال البصرية ومدلولاتها لا يدركها المشاهد في مادتها المجسدة من أشكال ووقائع وملامح مماثلة لأشياء مشبهة بها ، و لكن يتعرف عليها كعلامات، كما يستعين ببنية الإدراك لكي يتحقق ذلك أي مجموع النسخ والنماذج المحفوظة في الذاكرة والنابعة من عمق ثقافته.

و بهذا لا يمكن أن نتوقع من المتلقي الغريب عن هوية النص اندماجا كليا مع العرض وتقبلا لدلالاته، إلا ما كان يحمل عوامل تقارب بين الثقافات، وبخاصة الجوانب الإنسانية المشتركة. أما المتلقي الأول من أصل ثقافة النص فإنه يندمج بسهولة لامحالة.

" الانتماءات المختلفة لا تتجلى فقط من خلال الاختلافات اللسانية. فالذين ينتمون إلى ثقافتين مختلفتين لا يمتلكون لغتين مختلفتين فحسب بل يسكنون عوالم حية مختلفة " (42).

و ما دامت الأعمال الفنية انعكاس لحياة ثقافية واجتماعية ونفسية، فإنها تستعصي على جاهل تلك الحياة، ولا يدرك إلا صور خادعة عنها، وهذا ما يفسر لهث المشاهد نحو الأفلام الحركة و الإثارة المرتكزة على المؤثرات والخدع السينمائية، التي حولت السينما من فن إنساني إلى ألعاب إعلامية حاسوبية.

في حين يبقى الإنسان الغربي المعاصر يعاني من أزمات نفسية واجتماعية وثقافية، لا يستطيع غير المشاهد الغربي الإحساس بها ولا استيعابها، وهذا ما دفع بالكثير من الباحثين الغربيين تحديد وضع الإنسان الغربي الحديث وبيان صورته في الفنون الجديدة.

" الإنسان المعاصر يرى نفسه في فنه لا كصورة إلهية ذات صفات مثالية كما كان يبدو في التقليد الكلاسيكي ، وإنما كضحية ممزقة ومعذبة على أيدي قوى مجهولة تكمن خارج نطاق إدراكه وتستعصي على فهمه، إنه يرى نفسه كشكل شرس متجهم مليء باليأس والألم ولا أمل له إطلاقا ". (43)

قراءة الواقعة الفيلمية :

إن عملية اقتناص الدلالات في العروض السينمائية والتلفزيونية صعبة التحقيق بالنسبة للمتلقي، فهو المفسر والمؤول للعلامات، إذ يشترط فيه حين تلقيه الرسالة البصرية، معرفة الشفرات التي تكمن في عمق الرسالة، لكي يتمكن من تأويل الرسالة. (44).

تفرض محاولة قراءة الرسالة البصرية على المتلقي معرفة تامة بنظام العلامة البصرية، حتى يتمكن من فهمها وتأويلها حسب ما دعا إليه ش. س. بيرس، وهي تصنيفات ضرورية لفهم العلامات البصرية وغير قابلة للنقاش، بالرغم من تردد الكثير من الدارسين.

إثر ذلك قدم السيميائيون تصنيفات محددة للعلامة البصرية، بدءا من بيرس إلى غاية المعاصرين من المهتمين بمجال البحث السيميائي البصري، ويمكننا عرضها كالآتي :

1 – الأيقونة : باللغة الفرنسية يقال une icône وun icône، أما بالمؤنث فهي مجموعة صور ذات طابع ديني كصور المسيح عليه السلام ومريم ومجموعة القديسين التي تملأ الكنائس(45)، أما الأيقونة بالمذكر فهي علامة تمتلك صفات مشتركة مع الشيء المحالة إليه، وهي عادة صفات التشابه، وفي حالة العروض تكون الحركات والملامح أيقونات تحيل على ما

تحمله من معان متشابهة في الواقع أو المتعارف عليه في ثقافة من الثقافات أو طقوس دينية. (46)

فراعي البقر في أفلام الوسترن أيقونة، والشرطي كذلك والقاضي نظرا لارتدائهم ملابس مميزة متشابهة مع الصورة الحقيقية.

" إن أي شيء سواء كان كيفية وفردا موجودا أو قانونا يكون أيقونة لشيء آخر. .بقدر ما يكون شبيها له بقدر ما يكون قد استخدم كعلامة له "شارل س. بيرس. (47)

و يحدد كير إيلام أنواع الشبه الأيقوني إلى ثلاثة هي الاستعارة والمجاز بالمجاورة ثم الجزء من الكل.

أ – الاستعارة : وتكون بتشبيه شيئين مختلفين كتشبيه المرأة بالوردة. أو الإنسان المستعبد بالحيوان.

ب – المجاز بالمجاورة : ويكون بعرض صورة تدل على أخرى لعلة المجاورة، فصورة البيت الأبيض الأمريكي يدل على الرئيس الأمريكي، وصورة الرجل الحامل للمظلة تدل بالمجاورة على الرجل الإنجليزي.

ج –الجزء من الكل : قد يدل الجزء على الكل في حالة القبة التي تدل على المسجد، أو المسدس على المجرم. (48)

2 – الرمز (Symbole) : هو علامة ترتبط بعلاقة عرفية وإيحائية مع الشيء الذي تحيل إليه، ولكنها علاقة متفق عليها بفضل قانون جماعي، و قد رأى بيرس إن العلاقة بين الرمز وما تشير إليه عرضية وغير معللة.

" الرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك أفكار عامة " ش. س. بيرس. (49)

وهذا صحيح إذا نظرنا إلى العلاقة بين السواد والحزن، فالأول يرمز للثاني، وكذلك البياض يرمز للفرح، فلا يوجد أي تعليل لهذه الرمزية.

بينما لو أخذنا المثال المتعارف عليه " الميزان يرمز للعدل " لوجدنا بينهما علاقة تشابه، فحين تكون دفتي الميزان متوازنتين فهذا يشبه حالة العدالة في المجتمع، أما حين تتأرجح إحدى الكفتين، فيدل ذلك على طغيان الظلم وتراجع سلطة العدالة.

كما نجد الرموز في بعض الثقافات تتجسد على شكل أعلام، فمثلا حاتم الطائي رمز الكرم، لأنه أكرم العرب في كل الأزمنة، وعمر بن الخطاب رضي الله عنه رمز العدالة لأنه أعدل الخلفاء والملوك، وعند الأمريكيين يرمز الممثل جون واين إلى البطولة الأمريكية لأنه يجسد دور البطل الشجاع في كل أفلامه وبخاصة أفلام الغرب الامريكي.

3 – المؤشر : (Index) : علامة تدل على الشيء لتحققها فيه، فالدال والمدلول مرتبطان في هذه الحالة سببيا أو بالتجاور الطبيعي، فلباس الشخص المصور في بعض الأفلام مؤشر على الحالة الاجتماعية، فقد يبدو

البطل في بداية العرض أنيقا بلباس فاخر وهو مؤشر الثراء والغنى، وفي المشهد الموالي يظهر بأسمال بالية فيصبح مؤشرا للفقر والإفلاس .

" فالمؤشر علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل كونها متأثرة به حقا " ش. س. بيرس. (50)

وبالتالي فالمؤشر مرتبط بالشيء المشار إليه لعلة تجمعهما، فاللباس الفاخر سببه الغنى والثياب البالية سببها الفقر.

4 – القرائن (Indices) :علامات تعرفنا فورا على شيء خفي غير مذكور،، ففي بعض الأفلام نجد مشاهد تصور بصفة جزئية اهتزاز أواني أو كأس في الطاولة أو ارتجاف ثريا (المصباح الكهربائي)، فيصبح الاهتزاز قرينة لوقوع زلزال، و هو حدث خفي، قد يجليه المخرج أو يبقيه دلالة إيحائية.

و مشهد أخر قريب جدا يظهر ابتسامة على وجه البطل فهو قرينة تدل على إحساسه بالفرح أو السعادة.

من الناحية التطبيقية يمكن الاستعانة بالأيقونة والرمز والمؤشر والقرينة في تحليل العروض والأفلام، فكل منظر أو متتالية قد يحوي دلالتين، الأولى مباشرة والثانية إيمائية تستدعي الشرح والتأويل، فلا تخلو أن تكون أيقونة أو رمزا أو مؤشرا أو قرينة.

نتائج الفصل الثاني :

تفرض قراءة صور العروض معرفة تامة بالسنن المتضمنة في أي فن من فنون الاستعراضات، بحيث تشكل تلك السنن نظاما يولد مجمل الدلالات.

ففي المجال السينمائي، تطورت لغة الصورة فأصبحت تعتمد التجزيء لتسهيل التركيب، ولهذا رأى كريستيان ميتز إن للصورة أجزاء ركنية تشكل البناء الكلي للنص، وهو سابق للعرض ونعني به نص السيناريو الذي تحول من مجرد نص سردي إلى نص تركيبي، تقسم فيه المشاهد المكتوبة إلى مشاهد ومتتاليات صورية.

و من جهة أخرى يرى رولان بارث إنه لا يمكن دراسة أي نظام من العلامات غير اللغوية إلا عن طريق اللغة (البشرية) إذ إنها النظام الوحيد المتكامل، فلا مناص إذن من دراسة الأنظمة الأخرى بواسطة اللغة.

و بهذا تسعى الدراسات السيميائية إلى تحويل دلالات العلامات غير لغوية إلى دلالات لغوية أي تفسيرها لغويا ، مما قد يساعد على فهم أدق لتجسيدات تلك العلامات، وهي كما اتفق عليها شارل سندرس بيرس وغيره من السيميائيين الأيقونات والرموز والمؤشرات والقرائن.

إن محاولة دراسة العروض السينمائية والتلفزيونية سيميائيا، قد يساعد المتلقي على فهم آلية توليد الدلالة في الصورة، ولا يمكننا التفريق بين الصورة

السينمائية والتلفزيونية لأنهما صنوان، إذ يبنيان على نفس الأسس ويرتكزان على نفس اللغة.

بينما يبقى للعروض المسرحية مجالها الخاص في الدراسة، ما لم تتحول إلى عمل تلفزيوني، أي مجموعة صور مركبة تخضع للنظام اللغوي التصويري للتلفزيون، فحينئذ يطبق عليها نفس النظام التلفزيوني.

و يتضح لنا أن المتلقي (المتفرج والمشاهد) يقرأ العروض قراءة أولية، ومن طبيعة هذه القراءة الاعتماد على دلالات اللغة البشرية، إذ لا يخلو أبدا عرض سينمائي أو تلفزيوني أو مسرحي من اللغة، أما العنصر الثاني المدعم للقراءة الأولية فهو الدلالات الإيحائية للملامح والحركات الجسدية، وهي لغة طبيعية سهلة التأويل والتفسير.

و يبقى لهذا المتلقي أن يرتقي في تحليل ما يعرض عليه، وبخاصة أننا في عصر تسيطر فيه الصورة على كل مناحي الحياة، ولهذا يمكن الاستعانة بالسيميائيات وأدواتها الإجرائية للوصول إلى فهم البنية الدلالية العميقة للعروض وصورها.

إحالات الفصل الثاني :

1 –كير إيلام : السيمياء والمسرح والدراما، ص 38

2 – سعيد بنكراد : السيميائيات ص 126

3 –كير إيلام : المرجع نفسه، ص 15

4 –جان كلود كوكي : مدرسة باريس ص 118

5 –هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح ص 39

6 – نفسه ص 43

7 –جان كلود كوكي : السابق ص 119

8 - هاني أبو الحسن سلام : نفسه ص 29

9 -أندري بازان : ما هي السينما، ص 8

10- René Jeanne –Charles Ford : Histoire
Illustrée Du Cinéma ,Tome 1 p 14

11-Geneviève Cornu :Sémiologie De L'image Dans
-12La Publicité p 153

هاني أبو الحسن سلام : نفسه ص 38

13– أحمد الطوخي : السينما وصناعة الأفلام، ص 24

14-Ferdinand De Saussure :Cours De Linguistique Générale P 22

15 –محمد حسان عبد العزيز : مدخل إلى علم اللغة، ص 229

16-Christian Metz :La Grande Syntagmatique Du Film Narratif in Communication p 127
17- Oswald Ducrot –Tzvetan Todorov :Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langages ,p 116

18-Idem p 116

19 –سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 60

20- نفسه ص 67

21-Ducrot –Todorov :Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langages ,p 114

22– Henry Agel : Méthaphysique Du Cinéma ,p 9

23 - سعيد بنكراد : المرجع السابق ص 79

24–دليلة مرسلي : مفاهيم أولية عن السيميولوجيا، في مدخل إلى السيميولوجيا، ص 15

25 –لخضر العرابي : المدارس النقدية المعاصرة، ص 155

26 - دليلة مرسلي : المرجع السابق ص 15

27- هاني أبو الحسن سلام : المرجع السابق ص 27

28 –لخضر العرابي : المرجع السابق ص 155

29 –نفسه ص 160

30 –جان موطيت : المرجع السابق ص 84

31-Caudine Eizykman :La Jouissance –Cinéma , p 32

32 -أ. فوغل : المرجع السابق، ص 33

33-تمارا سورينا : المرجع السابق ص 148

34 - قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة، ص 178

35 –نفسه ص 96

36–جان موطيت : المرجع السابق ص 83

37 –كير إيلام : المرجع السابق ص 137

38 –نفسه ص 7

39 – سعيد بنكراد : المرجع السابق ص 79

40 –نفسه ص 91

41 –جان كلود كوكي : السيميائية مدرسة باريس، ص 119

42-Geneviève Cornu :Sémiologie De L'image Dans La Publicité ,p 152

43 –أ. فوغل : المرجع السابق ص 18

44–قدور عبدالله ثاني : المرجع السابق ص 88

45- Geneviève Cornu :Sémiologie De L'image Dans La Publicité p153

46 – قدور عبدالله ثاني : المرجع السابق ص84

47 –كير إيلام : المرجع السابق ص 36

48 –نفسه ص 36

49 – نفسه ص 36

50 –نفسه ص 36

الخاتمة :

لقد غدت الصورة في العصر الحديث أهم وسيلة للاتصال والتواصل، ففي البدء كانت الصورة المنسوخة للحياة بأيادي فنانين أوتوا قدرة عجيبة على الرسم، وتطور الحال مع اكتشاف الآلة الفوتوغرافية، التي حافظت على صور الحياة والأشياء، ولكنها كانت صورا ثابتة، ولم تلبث الصورة أن تطورت فأصبحت متحركة، مما ساعد على تصوير الواقع والخيال بشكل أفضل وأحسن، وحدث بعد ذلك أن تطورت طريقة البث والاتصال عن طريق التلفزيون، وتلك خطوة جبارة في تاريخ الإنسان الحديث.

بيد أن العرض المسرحي سبق هذه الوسائل الاتصالية بزمن بعيد، ولكن لم يندثر بوجودها، بل بقي حاضرا على نمط فني متميز، يتكامل مع الأنماط الفنية الأخرى، لتشكل تلك الأنماط مجتمعة تنوعا وتكاملا أثرى الحياة الفنية، منذ بداية القرن العشرين إلى غاية يومنا.

و لقد أصبحت لتلك الأنماط الفنية الاستعراضية أهمية كبيرة عند جماهير المتلقين، حتى غدت تهيمن على الأفكار والسلوك، لذا حاولنا في هذا البحث المبسط بيان علاقة المتلقي (المتفرج والمشاهد) بالعروض، ومن بين النتائج التي توصلنا إليها: :

1 – إن أقدم العروض الدرامية في تاريخ البشرية هي العروض المسرحية، وأول من أتقنها وطورها اليونان.

2 – لم تكن السينما في بدايتها إلا وجها من أوجه العرض المسرحي، ثم أخذت تتميز عنه بفضل الصورة.

3 – إن ظهور السينما والتلفزيون في القرن العشرين، لم يلغ الفن المسرحي، بل دعمه بطرق جديدة في الإخراج والعرض.

4 – يمكن التأكيد على أن العرض التلفزيوني استوعب كل الفنون السابقة، بحيث تمكن من تسجيلها وعرضها بنظام جديد، لا يفترض وجود قاعات ولا مشاهدين حضور.

5 – لازالت الصورة السينمائية والتلفزيونية تأخذ أحجاما كبيرة من الإبداع، نظرا لتطور تكنولوجيات التصوير، كما ساعدها أكثر الإعلام الآلي ذي القدرات الهائلة، مما يجعلنا نتوقع أنماطا وأنواعا جديدة في الإبداع الافتراضي.

إذا كان الحال يبشر بتطور وسائل الاتصال الجماهيري، فكيف نحافظ على المتلقي من الكم الهائل من الإرساليات البصرية ؟

يمكننا توجيه المتلقي إلى علم يساعد على فك رموز الصور والعلامات البصرية، وهو السيميائيات .

إن مصطلح السيميائيات هو ما يقابل السيميوطيقا عند بعض الباحثين العرب، بينما يبقى المصطلح الثاني الذي ورد في دروس فرديناان دو سوسير وهو السيميولوجيا يعني علاقة مجموع السيميائيات (ومنها سيميائية المسرح والسينما والتلفزيون والفنون التشكيلية. .) ببعضها البعض.

تتيح لنا الدراسة السيميائية تتبع دلالات الصورة عبرأشكالها المختلفة، وبالتالي معرفة النظام الذي تبنى عليه لتوليد الدلالات، وهذا يساعد المتلقي على فهم ما يعرض عليه بل وتأويله.

و ما وضعناه بين أيدي القارئ سوى محاولة أولى سنتبعها بمحاولات أخرى إن شاء الله، ونرجو أن تكون فيها بعض الفائدة.

ومن الله نرجو السداد.

ملحق :

* **القطع** : فصل المناظر بالانتقال من منظرسينمائي لآخر دون حدوث خلل في تسلسل المناظر المصورة.

* **الاختفاء** : الاختفاء التدريجي للمنظر.

***الظهور** : ظهور المنظر تدريجيا.

***المزج** : ويكون بمزج منظر الاختفاء (تصبح الصورة معتمة) بمنظر الظهور التدريجي (أي ظهور الصورة تدريجيا على الشاشة).

* **المنظر الكبير** : تصوير قريب مثل وجه الممثل، بحيث يغطي كل الشاشة .

***منظر أمريكي** : تصوير قريب للممثل مثل تصيره واقفا ما بين ركبتيه إلى أعلى رأسه.

منظر بانورامي : تثبيت الكاميرا في مكانها مع تحريكها من اليمين إلى اليسار.

* **غطسة** : التصوير من الأعلى إلى الأسفل. * **ضد غطسة** : وضع الكاميرا في الأسفل، والتصوير من الأسفل إلى الأعلى.

***زوم** (**الترفلينج البصري**) : التصوير من بعيد ثم الاقتراب من الهدف المراد تصويره أو العكس، ويكون ذلك بصفة آلية.

* **الإرتداد** : العودة إلى أحداث سابقة.

الانتقالات الفجائية : لقطات سريعة فجائية.

ترافلينغ : حركة أمامية نحو الحدث.

حركة انتقالية إلى الأمام :لقطات سريعة تختصر الحدث أو الصور.

حركات خاطفة : مجموعة لقطات تربط بين أهداف (أحداث)مختلفة.

المجال : مشهد محدد في لحظة معينة

المجال المضاد : المشهد المقابل لمنظر المجال

المنظر العام :مشهد للديكور والمكان بصفة شاملة

منظر متوسط : حالة تصوير شخص من الأرجل إلى الأعلى

منظر قريب : تصوير الممثل إلى غاية صدره

منظر كبيرجدا : ويكون بتصوير الأشياء أو الملامح بطريقة دقيقة، مثل اليد أو العيون

التأطير : تحديد مجال التصوير بالكاميرا

قائمة المصطلحات الواردة في البحث :

الأثر الجليدي	**Effet Iceberg**
الإخبار	**Information**
الإختفاء	**Fondu**
إفتتاح	**Prologue**
الإرتداد	**Flash back**
إواليات	**Mecanismes**
الإنارة	**Eclairage**
الانتقالات السريعة	**Jump –cuts**
الآنية —زمانية	أنساق**Synchronie**
—أنظمة	**Systemes**

أنماط

Types

Mimique	الإيمائية
Pantomime	إيمائية صامتة
Illusion	الإيهام
Panoramique	بانورامي
Intérprètation	التأويل
Bruitage	التأثيرات الصوتية
Distanciation	التباعد
Interprétant	تعبير
Communication	التواصل
Catharsis	التطهير
Enonciation	التلفظ
Bouffonerie	تهريج
Trio	ثلاثي
Audience	الجمهور
Action	الحدث –الحركة
Réalité	حقيقة
Flash –forward	حركة إنتقالية إلى الأمام
Travelling	حركة أمامية
Swish –pan	حركة خاطفة
Fondu enchainé	الحلول بالظلام
Dialogue	الحوار
Discours	خطاب

Signifiant	دال
Drame	الدراما –الفاجعة
Sensا	الدلالة
Rôle	الدور
Decor	الديكور
Syntagme Fréquentatif	ركن تكراري
Syntagme Alternant	ركن متتالي
Descriptif Syntagme	ركن وصفي
Symbole	رمز
Diachronique	زمني
Sémiologie	سيميائيات
Sémiotique	سيميائية
Contexte	السياق
Cinéma	السينما
Cinématographe	السينماتوغراف
Code	شفرة
Image	صورة
formel	صوري
Contre plongée	ضد غطسة
Rituels	الطقوس

Représentation	عرض
Signe	علامة –إشارة –دليل
Signe Iconique	علامة أيقونية
Plongée	غطسة
Tableau	الفصل
Indices	القرائن
Phonème	قطعة غير دالة
Salle	قاعة
Masque	قناع
Monème	كلمة –وحدة دالة
Langage	اللسان
Linguistique	لسانيات
Langue	لغة
Tragédie	مأساة
Effets iris	مؤثرات خدعة العدسة
Index	مؤشر
Séquences	متتاليات
Isotopies	متجانسات
plaisir	متعة
Reprèsentamen	ماثول

Metteur En Scène	مخرج
Signifié	مدلول
Theatre	المسرح
Piece de Théatre	مسرحية
Scène	مشهد
Spéctateur	مشاهد
Attributs	مظاهر –صفات
Iconologie	مقاربة إيقونولوجية
Epique	ملحمي
Accessoires	ملحقات
Comédie	ملهاة
Tragi –comique	ملهاة مفجعة
Acteur	ممثل
Plan	نظر
Plan Américain	منظر أمريكي
Gros Plan	منظر قريب
Situation	موقف
Publique	النظارة
Texte Narratif	النص السردي

نظام	**Système**
هزلي – تهريجي	**Farce**
وهم	**Illusion**

قائمة المصادر والمراجع :

المراجع العربية :

1 – أ. فوغل : السينما التدميرية، ترجمة أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط 1، 1995.

2 –أحمد عثمان : قناع البريختية والشيوعية، دار إيجيبتوس، القاهرة 1992

3 –أحمد الطوخي : : السينما وصناعة الأفلام، دار مكتبة الحياة، بيروت ن لبنان، 1961.

4 -أديب خضور : سوسيولوجيا الترفيه في التلفزيون : الدراما التلفزيونية، الأيام، الجزائر، ط 1، 1999

5 – أندريه بازان : ماهي السينما، ترجمة ريمون فرنسيس، مكتبة

الأنجلومصرية.

6-ألارديس نيكول :علم المسرحية، ترجمة دريني خشبر، مكتبة الآداب، الجماميز، مصر.

7– بول وارن : السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

8-تمارا سورينا :ستانيسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 1994.

9 – جان كلود كوكي : السيميائية مدرسة باريس ، ترجمة رشيد بن مالك، دارالغرب، وهران، 2005.

10 –خولة طالب الإبراهيمي : مبادئ في اللسانيات، دار القصبة ن الجزائر، 2000.

11 – دليلة مرسلي –فرنسوا شوفالدون –مارك بوفات : مدخل إلى السيميولوجيا : نص –صورة، ترجمة عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

12 –روبير لافون : السينما المعاصرة، ترجمة موسى بدوي، شركة تراديسكيم، برشلونة، إسبانيا.

13- زهير إحدادن : مدخل لعلوم الإعلام والاتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

14 – سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، المغرب.

15 – صلاح دهني :قضايا السينما والتلفزة في الوطن العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ن سوريا، 1993.

16 – علي جريشة : إعلامنا إلى أين، مكتبة وهبة، القاهرة ن مصر 1989.

17 – عمر الدسوقي :المسرحية :نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر ن 2003.

18 – – قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

19 –كير إيلام : السيميائيات والمسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1992.

20- لخضر العرابي : المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2006.

21 - محمد حسان عبد العزيز : مدخل إلى علم اللغة، دار الفكر العربي، لبنان، بيروت، 1988.

22 –محي الدين عبد الحليم : الدراما التلفزيونية والشباب الجامعي، دار الفكر العربي، مصر، 1984.

23 – هاني أبو الحسن سلام : سميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء، مصر، 2006.

المجلات :

مجلة العربي الكويتية، العدد 439، جوان 1995.

الرسائل الجامعية :

مولاي أحمد :اللغة البصرية في السينما .رسالة ماجستير تحت إشراف الدكتور سليمان عشراتي ، جامعة وهران .

المراجع الأجنبية :

1-Atia Abul Naga :Recherches Sur Les Termes De Théatre .Et Leur Traduction En Arabe Moderne. Sned

2- Charles Ford -René Jeanne : Histoire Illustrée – .Du Cinéma

.Tome 1 :Le Cinéma Muet

.Tome2 : Le CinémaParlant

.Marabout Université ,Paris

3- CharlesFord :Univers Des Images Animées ,Albin .Michel ,Paris

4- Christian Metz :La Grande Syntagmatique Du Film Narratif in Communication , èdition du Seuil , 1981.

5-Claudine Eizykman :La Jouissance –Cinéma ,Union Générale D'édition , Paris 1976.

6- Edgar Morin :Le Cinéma Ou L'homme Imaginaire, Editions Gonthiers ,1958.

7-Enrique Melon –Martinez : La Télévision Dans La Famille Et La Société Moderne , Marabout Université ,1970.

8-Ferdinand De Saussure :Cours De Linguistique Generale

Editions Talantikit Bejaia. 2002.

9- Geneviève Cornu :Sémiologie De L'image Dans La Publicité , Les Editions D'organisations , Paris ,1990.

10-,George Sadoul :Histoire Generale Du Cinema , 3-Le Cinéma Devient Un Art , Denoel , 1951.

11- George Régnier :Le Cinéma D'amateur ,Librairie Larousse ,1974.

12- Henry Agel : Méthaphysique Du Cinéma, Petite .Bibliothèque Payot , 1976

-Lo Duca : Technique du Cinéma ,P.U.F. 1974

14-Patrick Besenval :La Télévision , Librairie Larousse , .Paris ,1978

15- philippe Breton –Serge Proulx : L'explosion De La Communication , Casbah ,Algérie, 2000.

16- Roger Laufer –Bernard Charbonnier : Litterature Et .Languages ,Fernand nathan , 1975

17- Oswald Ducrot –Tzvetan Todorov :Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langages ,Editions Du Seuil .,Paris , 1972

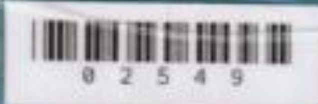
الفهرس :

إن محاولة دراسة العروض السينمائية والتلفزيونية سيميائيا، قد يساعد المتلقي على فهم آلية توليد الدلالة في الصورة، ولا يمكننا التفريق بين الصورة السينمائية والتلفزيونية لأنهما صنوان، إذ ينبيان على نفس الأسس ويرتكزان على نفس اللغة.

بينما يبقى للعروض المسرحية مجالها الخاص في الدراسة، ما لم تتحول إلى عمل تلفزيوني، أي مجموعة صور مركبة تخضع للنظام اللغوي التصويري للتلفزيون، فحينئذ يطبق عليها نفس النظام التلفزيوني. و يتضح لنا أن المتلقي (المتفرج والمشاهد) يقرأ العروض قراءة أولية، ومن طبيعة هذه القراءة الاعتماد على دلالات اللغة البشرية، إذ لا يخلو أبدا عرض سينمائي أو تلفزيوني أو مسرحي من اللغة، أما العنصر الثاني المدعم للقراءة الأولية فهو الدلالات الإيحائية للملامح والحركات الجسدية، وهي لغة طبيعية سهلة التأويل والتفسير.

ويبقى لهذا المتلقي أن يرتقي في تحليل ما يعرض عليه، وبخاصة أننا في عصر تسيطر فيه الصورة على كل مناحي الحياة، ويمكن الاستعانة بالسيميائيات وأدواتها الإجرائية للوصول إلى فهم البنية الدلالية العميقة للعروض وصور ما.

بغداد أحمد بلية



منشورات دار الأديب